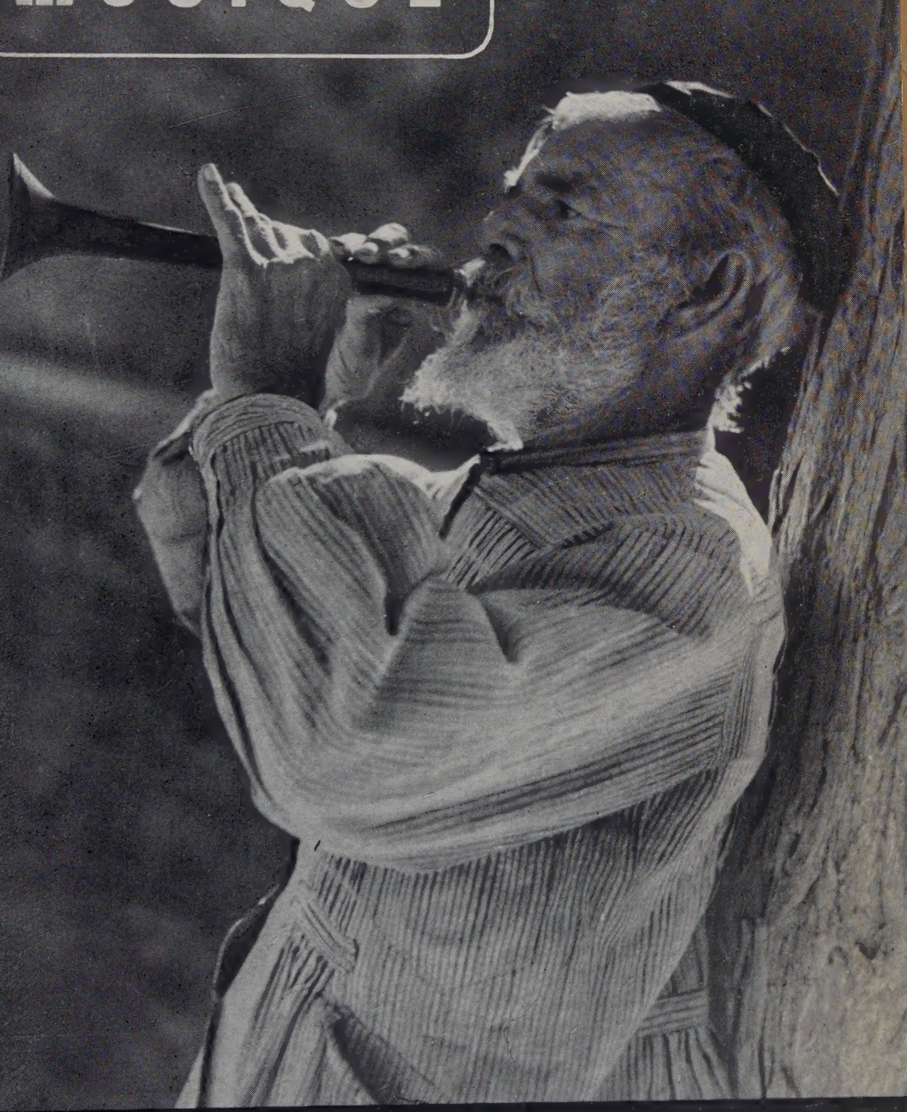
ESSAIS sur la MUSIQUE



neuf sur BACH • HÆNDEL • MOZART • JANACEK • BART
textes importants de BARTOK • KOECHLIN • CHOSTAKOVIT
DUREY • KABALEVSKI • KHATCHATOURI

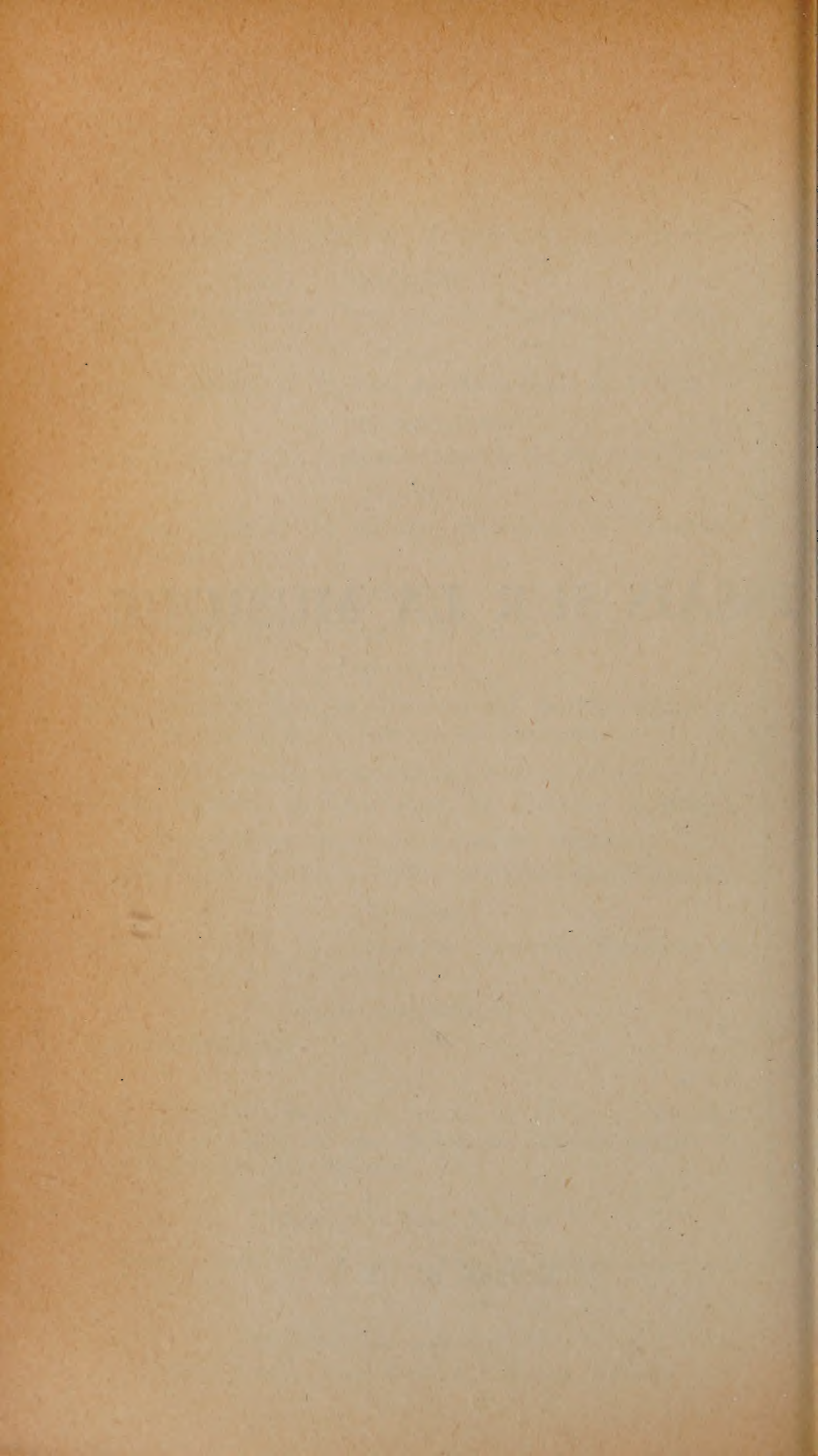
BIMESTRIEL
MAI-JUIN 1959
RECHERCHES INTERNATIONAL
à la lumière du marxism

RECHERCHES INTERNATIONALES

à la lumière du marxisme

ESSAIS SUR LA MUSIQUE

Cahier n° 13



PRESENTATION

Rien de ce qui concerne l'homme n'est étranger au marxisme, :ience de la nature, de la société et de la pensée. Or, la musique, omme les autres arts, est produit de l'activité humaine et moyen e communication. Elle est donc justiciable, bien que de façon ori- inale et très particulière, des lois générales qui règlent les rapports ntre les hommes.

On trouvera peu de références à la musique dans les œuvres es fondateurs du socialisme scientifique. Cependant, leur doctrine fourni les éléments d'une approche scientifique des problèmes de création artistique, du rôle de l'art et des artistes, de la place ans la vie spirituelle des arts en général et de telle ou telle œuvre 'art en particulier, des liens entre l'évolution des arts et celle de société. « Marx, écrit Jean Fréville [1], découvre l'origine des rts dans l'exercice, le développement, l'éducation des sens qui, au ours des siècles de la préhistoire, se sont cultivés, affinés, per- ectionnés, jusqu'à devenir des activités autonomes s'exerçant pour lles-mêmes ». Le même auteur ajoute, exprimant ainsi une idée naîtresse : « Ni la littérature, ni l'art ne représentent des sphères thérées soustraites aux agitations terrestres. Ce sont là des champs e bataille où s'affrontent les idéologies adverses, où se livre un uel sans merci entre l'ancien et le nouveau, où les idées invulné- ables aux balles tombent et meurent elles aussi, où les victoires et es défaites des conceptions immatérielles entraînent des change- nents profonds dans la vie matérielle des hommes » [2].

Ces liens entre la bataille générale des idées et la création artis- ique, sans doute sont-ils plus indirects, moins discernables encore

---

1. Dans l'importante étude qui précède son choix de textes : *Karl larx et Friedrich Engels sur la littérature et l'art*, Editions sociales, 'aris 1954, p. 51.
2. *Ibidem*, p. 109.

pour la musique que pour la littérature ou même la peinture. Il n'en existent pas moins, et leur compréhension jette une lumièr révélatrice sur la vie apparemment indépendante du monde de sons.

Les textes que nous avons rassemblés permettent, chacun à leu manière, de découvrir et d'analyser ces liens. Ils ont été choisis parmi bien d'autres d'égal intérêt, pour l'importance du sujet trai ou la valeur d'exemple de la méthode employée. Leurs auteurs so pour une part des compositeurs, parfois illustres, qui ont écrit d leur art en hommes d'expérience. Nous avons cru devoir repro duire l'essentiel d'une étude peu connue du maître Kœchlin. Nou avons extrait d'un recueil de la correspondance et des écrits d Béla Bartok, Bartok breviarium, récemment publié à Budapes des passages qui, espérons-le, ne font qu'anticiper sur l'événeme musical que représenterait sa traduction intégrale en français. Ce tes, ni Bartok, ni Kœchlin n'ont prétendu s'inspirer du marxism Mais la pensée de tels créateurs est un apport indispensable à l'él boration d'une esthétique moderne, matérialiste. D'autres musicien critiques ou musicologues dont nous reproduisons les travaux, ente dent, eux, écrire « à la lumière du marxisme ».

Nous avons ainsi constitué un ensemble riche de substance, q nous paraît propre à susciter la réflexion et la discussion. Qu'il no soit permis en conclusion de remercier les nombreux spécialist qui nous ont aidé de leur compétence, et tout particulièrement Lou Durey et Bence Szabolcsi qui nous ont confié des versions orig nales d'études qu'il nous importait de publier ici.

RECHERCHES INTERNATIONALES.

JEAN-SEBASTIEN BACH

L'œuvre de Bach est caractérisée par l'ampleur de la perception les phénomènes vitaux, par la profondeur de pensée et de senti-nent, par son orientation démocratique. C'est pourquoi les musi-iens classiques russes ont toujours parlé de Bach avec respect. Glinka trouvait dans ses œuvres des miracles de poésie et d'inven-ion. V. Odoïevski a écrit : « Bach fut presque pour moi le premier nanuel de musique dont je connus par cœur la plus grande partie ». Serov, à plusieurs reprises, a souligné l'exceptionnelle richesse mé-odique de sa musique, « son insaisissable profondeur de pensée », « son inépuisable diversité de formes » et Moussorgski le rangeait parmi les artistes-réformateurs « qui ont créé les lois de l'art ». On sait que dans le cercle Balakirev, les amis de Stassov l'appe-aient fréquemment Bach, donnant parfois à ce surnom une douce consonance russe « Bachenka », ce qui s'explique par l'enthou-siasme de notre critique pour l'œuvre du compositeur allemand. Stassov disait de Bach « qu'il avait été, il y a plus de deux cents ans, le voyant des mystères et des profondeurs de la vie spirituelle de l'homme ». Rimski-Korsakov a insisté sur le soin avec lequel les jeunes du cercle Balakirev étudiaient les thèmes des fugues de Bach. Vers 1870, l'auteur de *Snegourotchka* jouait et étudiait fré-quemment Bach et il commença à hautement estimer son génie. Taneiev, qui, avant sa mort, travaillait à une adaptation et à une nouvelle édition des cantates choisies de Bach avec un nouveau texte dû à la traduction de M. Tchaïkovski, portait à Bach un inté-rêt considérable [1]. Semblables manifestations d'amour et de res-pect pour Bach de la part des représentants avancés de l'école na-tionale de l'art russe sont profondément symptomatiques : les grands compositeurs de la musique russe voyaient en Bach un allié dans la

1. Taneiev fut à l'origine de l'organisation d'une section Bach à la Bibliothèque de Théorie Musicale de Moscou.

lutte pour le contenu idéologique, le caractère national et le réalisme de l'art. C'est sous cet angle qu'il nous faut analyser l'héritage artistique du grand artiste démocratique allemand.

Les liens de Bach avec le peuple, dont il est issu, sont solides et multiples. A commencer par son arrière-grand-père Hans Bach (mort en 1626), ses ancêtres et ses plus proches parents faisaient tous partie de ceux qui avaient contribué à édifier la culture ascendante des villes de l'Allemagne centrale, et en premier lieu de Thuringe. Leur activité se déploya dans des conditions difficiles. L'Allemagne, qui même au XVIIIe siècle ne s'était pas encore remise des terribles conséquences de la guerre de Trente ans, morcelée en une multitude d'Etats féodaux, privée de tout courant d'unité nationale, présentait un lamentable tableau de décadence économique et spirituelle. « Tout était usé jusqu'à la corde, tout se disloquait, courait à la ruine et il n'y avait plus le léger espoir de changement favorable ; la nation n'avait plus assez de force pour balayer le cadavre en décomposition des institutions mortes »[2]. Naturellement cette situation se reflétait dans le développement de la musique, profondément déchirée par les contradictions sociales.

La « façade » de la vie musicale allemande, on pouvait la voir, en province, à la cour d'innombrables principautés naines (qu'on pouvait emporter à la semelle de ses souliers, comme l'a dit Heine). On y admirait la culture des cours étrangères et l'on traitait avec mépris les musiciens patriotes qui s'efforçaient de ne pas rompre leurs liens avec le peuple. L'emprise des étrangers était illimitée, et lorsqu'ils découvraient cette façade, ceux-ci pouvaient à peine se rendre compte du sens musical des Allemands. C'est ainsi qu'en 1705 le Français Lecerf de la Vieilleville écrivait que « l'autorité musicale des Allemands n'était pas grande ». Un autre Français, parlant, en 1715, de la musique en Allemagne, notait en premier lieu le succès des Italiens aux fêtes de cour de Berlin et de Munich. Cependant un courant encore peu fréquent mais extrêmement productif sur le plan artistique apparaît dans l'activité des musiciens des villes, trompettes, violons et avant tout organistes, profondément liés à la classe bourgeoise, à ses cérémonies, à son idéologie plébéienne. C'est là qu'était leur force,

2. F. Engels, *Deutsche Zustände*, Lettre I (publiée dans *The Northern Star* n° 415 du 25 octobre 1845). Marx-Engels, *Œuvres*, Dietz Verlag 1958, t. 2, pp. 566-567.

r avec eux la musique ne s'abaissait jamais au point de devenir
ı divertissement mondain à l'usage des seigneurs féodaux et les tra-
tions de la musique populaire étaient encore vivantes. Mais même
t élément démocratique de la musique allemande avait son côté
alsain. Ceci est dû à une faiblesse sociale et politique, à l'ex-
ême division des bourgeois allemands « dont les intérêts mesquins
furent jamais capables de se développer et de devenir les inté-
ts nationaux communs à une classe tout entière » [3]. De là l'étroi-
sse des thèmes, la religiosité bornée des sujets et, là où on assiste
une solution plus audacieuse, plus progressiste, des problèmes
la pensée et de l'art, une soumission avilissante à la routine
onservatrice d'une administration urbaine orgueilleuse et stupide
ı de la hiérarchie sacerdotale, soumission à des intérêts bas ou
de petites principautés avides de leur « éclat » provincial, préoc-
ıpations qui n'ont, en tous cas, rien de commun avec les aspira-
ons du peuple. Cette dualité de la culture bourgeoise à une étape
onnée du développement de la société a déterminé la situation
ontradictoire de Jean-Sébastien Bach parmi ses contemporains.

Les souffrances endurées par Bach au cours de sa carrière
ont bien connues : à plusieurs périodes (à Arnstadt et à
[M]ülhausen, 1704-1708) il dépendit de la hiérarchie ecclésiasti-
ue ; à Weimar et à Köthen (1708-1723) de l'arbitraire des prin-
es féodaux ; à Leipzig (1723-1750) à la fois du pouvoir civil et
u pouvoir religieux. A plusieurs reprises il eut à subir de la part
e ses chefs de sévères remontrances. C'est ainsi qu'à Arnstadt on
ccusa Bach de « dévoyer les fidèles avec ses figurations chora-
es ». Il dut quitter Mülhausen à cause de désaccords avec la
irection de l'Eglise. Le duc de Weimar condamna son ancien maî-
re de concert et organiste à quatre semaines d'internement pour
ésobéissance. A Leipzig on contraignit Bach à signer un engage-
nent au terme duquel « il devait écrire de la musique d'Eglise qui
e fût pas trop longue et point trop semblable à un opéra ». Et plus
ard on lui reprocha souvent de ne pas avoir tenu parole. Suivant
ın témoin oculaire, la première exécution de *la Passion selon Saint-
[M]atthieu* provoqua presque un scandale : « Dans une des parties de
'église réservée à la noblesse se trouvaient des hauts personnages
ıvec des dames qui chantaient des chorals dans un profond re-
cueillement. Mais lorsque commença cette musique « théâtrale »,

3. K. Marx et F. Engels, *Die deutsche Ideologie*, ch. III : Sankt Max, *Œuvres*, t. 3, p. 177.

dit le témoin, ils furent stupéfaits, ils se regardèrent et deman rent : « que sera la suite ? » Et une veuve, femme âgée et haute naissance, déclara : « Que Dieu vous protège, mes enfan On se croirait à l'opéra comique... » Même après la mort Bach on disait : « Les « passions » sont incomparables, mais, ét donné la puissance des effets qui s'y trouvent exprimés, il convi drait mieux de les interpréter dans une salle de concert q l'église » (Mitzler, 1759) [4]. Un témoin des derniers jours de la de Bach affirmait en voyant le musicien aveugle dicter un prél de choral à son gendre : « N'est-ce pas suffisant pour détruire reproches d'athéisme » qui, comme nous en sommes en droit le déduire de ces paroles avaient été adressés à Bach ? [5] Ces rep ches n'étaient pas un effet du hasard. Bach, de par la nature son activité, a écrit quantité d'œuvres sur des sujets spiritue Au cours de sa vie, il a composé environ 300 cantates (il nous est parvenu 212) dont un dixième seulement traitent de thèmes p fanes ; ensuite pas moins de trois passions (deux nous sont p venues) ; une grande messe et plusieurs autres de moindre env gure ; six motets, deux oratorios, des chants spirituels, etc. T par la quantité que par le volume, cela dépasse tout ce qu'il écrit pour l'orgue, pour le clavier ou pour l'orchestre. Toutefo dans la musique de Bach les frontières entre les œuvres profan et spirituelles sont fortement estompées, car elles utilisent le mê système d'images et un même traitement des moyens d'expressi artistique. Voilà pourquoi Bach pouvait avec une telle facilité tra former des œuvres profanes en œuvres sacrées. C'est ainsi q dans l'*Oratorio de Noël,* les nouveaux textes (sacrés) utilisent l gement une musique écrite primitivement sur des sujets profan (extraits de l'*Hymne solennel pour le jour anniversaire de la rei de Pologne* ou de la musique dramatique intitulée *Hercule à la cr sée des chemins*). Deux parties du *Concerto pour clavecin en ré n neur* sont entrées presque sans modification dans la *Cantate s rituelle n° 146* et en partie dans la *Cantate n° 188*. La musique *Concerto pour clavecin en mi majeur* a été utilisée dans les *C tates n° 169* et *49*. Dans *la Passion selon Saint-Matthieu* ne retrou t-on pas des extraits de la *Cantate funèbre* (œuvre profane) écr

---

4. Le même prétexte servit en 1832 aux autorités de Stettin pour in dire l'exécution des *Passions* de Bach à l'église.

5. Voir Moser : *Histoire de la musique allemande*, t. 2, Berlin p. 236.

1729? Si Bach agissait ainsi, c'est que, opposé à la réaction
urgeoise et ecclésiastique, il s'appuyait sur les traditions réalis-
s et vivantes de l'art et de la poésie populaires. De même que le
uple n'avait qu'une seule langue pour exprimer ses pensées (que
s sujets soient profanes ou sacrés), de même la musique de
ch, à travers des genres différents, trace des tableaux de la
ture et de la réalité, parle des joies et de la tristesse, de la
uauté humaine, de l'injustice sociale, de lumineux élans huma-
stes, de l'amour et des affres de la douleur. Et ce sont juste-
ent ces qualités qui suscitèrent une aussi vive opposition de la
rt des représentants de la noblesse et des milieux réactionnaires
la bourgeoisie. Car, dans la lutte que menait le peuple contre
s oppresseurs, Bach était son allié idéologique.



Fils de musicien, Bach assimila dès l'enfance toutes les par-
ularités du trésor national que constituaient les danses et les
ants de son peuple. Parfois il prenait les mélodies immédia-
ment à leur source (Voir le *Quodlibet* des *Noces,* de 1707, la
ntate des paysans, le numéro final des variations dites *Varia-*
ns Goldberg où deux mélodies populaires sont adjointes au thème
ndamental dans l'esprit du quodlibet [6]). Mais le plus souvent
ach recréait lui-même le caractère de ce nouveau chant populaire
urgeois, qui, de toute évidence, s'était imposé à la fin du XVIIe
ècle. (Voir le thème des fugues en *mi bémol* ou *la majeur* tirées
premier volume du *Clavecin bien tempéré*, ou celles en *ut* et en
majeur du second volume, les chœurs finaux des passions déjà
ées, « *Qui tollis* » de la *Messe en si mineur,* etc.).

Dans le système d'intonations de la musique de Bach, les tour-
res du choral protestant ont également joué un rôle important.
ombre de ces tournures ont été utilisées par Bach dans ses œu-
es. Entre 1784 et 1787, son fils Philipp-Emanuel édita en
anscription pour clavecin 348 tournures de choral éparses dans
euvre de Jean-Sébastien. A cet égard il convient de rappeler que

6. *Quodlibet* (peut se traduire par : « à qui mieux mieux ») : impro-
sation bouffonne où l'effet comique est obtenu par la juxtaposition
ntrapuntique inattendue d'airs différents. Ces improvisations étaient très
pandues dans la vie du peuple allemand des villes.

par certaines de ses sources la mélodie du choral était liée au ch
populaire allemand, et en partie aux intonations du choral huss
tchèque et du chant huguenot français. Finalement la substan
réactionnaire du protestantisme devenu, à partir du XVIIe siè
et plus particulièrement après la guerre de Trente ans, relig
des classes dominantes, aboutit à une fossilisation du choral d
furent éliminés les éléments réalistes et les intonations popu
res. Il y a là un intéressant problème : montrer comment B
vivifie et restitue au peuple après les avoir enrichies ces mé
dies que le protestantisme avait tirées des chants profanes p
les transformer en chants religieux. A cet égard les préludes et c
rals pour orgue et les chœurs constituent un matériel exception
Dans la plupart des cas Bach ne s'est pas limité à une harmo
sation rigoureuse de la mélodie. En partant de l'image fondament
et en développant certains de ses aspects, il y a introduit un cont
nouveau, soit en accentuant dans la mélodie l'importance des v
contrapuntiques, soit en apportant des modifications fondament
dans la tournure rythmique et dans l'intonation du choral lui-mê
Semblable liberté à l'égard des chants religieux attira plus d'
fois sur Bach la colère de ses supérieurs. A Leipzig, il était s
mis à un contrôle particulier du choix des chorals pour les offi
religieux !

Non seulement dans les sources de ses intonations, mais d
la méthode même de son développement mélodique on peut déc
les traits nationaux de la musique de Bach. Ils apparaissent mê
dans le caractère de son interprétation. Ces deux aspects de l'acti
de Bach doivent être étudiés dans leur unité réciproque. Bac
grandi comme chanteur et dans sa vie il n'a pas moins fréqu
ment joué du violon que de l'orgue ou du clavecin. Des rapp
constants avec le chœur constituaient la base de son activité. (N
blions pas non plus que Bach donnait des leçons de chant aux
ves de l'internat de l'église St-Thomas). Il est permis de penser
du vivant même de Bach, sa gloire d'organiste et de clavecin
était due pour une large part à son style nouveau et perso
d'intonation vocale et récitative, autrement dit à sa « manière
chanter et de déclamer sur l'instrument ». L'introduction
écrivit pour ses *Inventions*, et dans laquelle il soulignait « qu'il
avait écrites en particulier pour acquérir un jeu chantant », s
blerait le démontrer. Dans une lettre écrite en 1775 à Forkel,
mier biographe de son père, Philippe-Emmanuel note que B
cherchait surtout à donner à ses élèves le sens du développem

nélodique du contrepoint, tout en attachant une importance par-iculière à l'harmonie des « voix moyennes ». Il les comparait au angage humain et ajoutait : « Il faut permettre à chaque voix de 'exprimer totalement ; qu'elle se taise lorsqu'elle n'a rien à dire ». l est également curieux de constater que pour accompagner les œu-res d'autres compositeurs, Bach ajoutait de nouvelles tournures nélodiques qui n'existaient pas chez l'auteur : « Grâce à son art de 'accompagnement, il donnait vie à la mélodie de la voix supé-ieure, même si la voix ne la possédait pas. A cet effet il l'imitait iabilement, tantôt de la main gauche, tantôt de la main droite, u bien en y adjoignant un contre-motif, de sorte que l'auditeur était onvaincu que tel était le texte de l'auteur » (Daube, 1756).

Ce caractère organique du développement mélodique apparais-ait avec une force extraordinaire lorsque Bach se livrait, à l'orgue, ses improvisations inspirées. Forkel écrit : « Lorsqu'en dehors les offices religieux, Bach se mettait à l'orgue (ce qu'on lui deman-lait très souvent de faire), il utilisait un thème et le traitait sous outes les formes, épuisant dans sa composition toutes les possibi-ités de l'orgue, de telle sorte que le thème lui servait toujours de point de départ même quand il jouait deux ou trois heures sans nterruption. Au début, utilisant toute la puissance de l'orgue, il ouait son thème sous forme de prélude. Ensuite il déployait son art lu registre dans l'harmonie à trois ou quatre voix, etc., mais tou-ours sur le même thème. Puis venait un choral dont le chant repro-luisait à trois ou quatre voix différentes le thème initial en forme le contrepoint. Enfin, pour conclure, venait une fugue, exécutée par tous les jeux de l'orgue, et dans laquelle le premier thème dominait, soit agrémenté de variations, soit augmenté d'un ou leux thèmes nouveaux ».

Le développement de thèmes déterminés n'était pas pour Bach une tâche purement formelle. Dans ses meilleurs modèles sa mu-sique est imprégnée d'un système d'images concrètes. Mieux en-core, on est en droit de parler à propos de Bach de certains traits de « musique à programme ». Ce système d'images ne saurait être ramené « à une sorte de lexique d'expressions mouvantes » qui passent d'une œuvre dans une autre en dehors de tout lien avec le contenu. On trouve incontestablement dans la musique de Bach les éléments d'un système d'images naïvement descriptives et, à cet égard, Bach était bien l'enfant de son temps. Mais ce n'est pas ce qui nous préoccupe. Quand on entend le *Kyrie* de la *Messe en si mineur,* on comprend que le système d'images du

thème fondamental est singulièrement plus riche et plus vaste qu tous les éléments d'une quelconque imagerie descriptive et pi turale de cette nature. Son mouvement, le « geste d'intonation tout à fait original qui lui est propre, évoquent un poids infir accablant, dont aucune force ne saurait triompher. Dans le pr cessus ultérieur du développement choral, dans la fugue voca et instrumentale, laquelle est exécutée à deux reprises, surgit tableau d'une gigantesque marche populaire, où l'on voit des hon mes abattus, écrasés par le chagrin, s'avancer avec obstination ve quelque but lointain. Analysons à nouveau le chœur initial de *Cantate de la réformation n° 79.* Il a pour fondement le rema quable choral *Ein feste Burg.* Il est traité par Bach comme l'hym militaire des mouvements populaires de la Réforme et, suiva la juste observation des chercheurs soviétiques, il se rapproche, par sa facture, de la définition que donna Engels de ce choral lor qu'il l'appela la *Marseillaise* du XVI[e] siècle. La succession des fugu apparaît à chaque strophe du texte. Lorsqu'on arrive à un par xysme, les voix extrêmes de l'orchestre (en haut, trompettes so tenues par les hautbois, en bas, cordes et orgue) énoncent thème principal en canon c'est-à-dire qu'ils évoquent irrésistib ment l'idée d'une forteresse imprenable, d'une bastille inébran ble. Dans les voix de l'orchestre ce thème limite le « champ s nore » à l'intérieur duquel se meuvent les voix du chœur. Ainsi forme l'image de masses populaires que le thème du choral entou comme d'un rempart. Nous avons attiré l'attention sur ces exe ples afin de montrer combien le système d'images de la musiq de Bach, capable d'évoquer de telles associations d'idées, pe être concret. En fin de compte, ces évocations sont inépuisable il peut en naître d'autres conditionnées par le contenu-programm de l'œuvre et liées aux images de la réalité. Ce sont justement c images authentiques et vivantes, créées sur la base d'un programm réaliste qui déterminent le caractère concret du langage musical Bach dans ses œuvres au contenu le plus riche. Une image donn se fixe généralement très longuement. Les principes de la métho dialectique du développement contrasté, obtenu grâce à la m à nu des contradictions, ne sont pas le propre de Bach. Cela comprend d'ailleurs étant donné les limitations de son univers h torique et social. La force de sa musique réside dans l'expression certaines situations, de certaines pensées, de certains sentime d'ordre général, porteurs parfois de contradictions internes, m qui ne sont pas dramatiquement développés suivant un mode dyn

nique. Ce fait a été finement remarqué (à l'occasion de l'exécution de *la Passion selon Saint-Matthieu*) par Rimski-Korsakov, qui a montré que « l'une des particularités caractéristiques du style des compositeurs de cette époque consistait dans le fait qu'ils avaient l'art de s'étendre sur le même sentiment et de se maintenir sans faiblesse dans cette atmosphère immuable, bien souvent pendant une très longue période » [7]. Le processus de fixation de l'image se déroule chez Bach sur la base d'un développement mélodique actif, grâce à un travail avant tout polyphonique car, comme l'a dit si bien Rimski-Korsakov, « le contrepoint était la langue poétique du génial compositeur » [8]. De la sorte, les motifs contrapuntiques qui complètent et enrichissent l'image fondamentale de l'œuvre (ou d'une de ses parties) composent une harmonie qui dans son genre est celle d'un chœur de voix chantantes. Semblable lien avec le caractère de l'intonation vocale ou de la déclamation orale constitue l'une des particularités remarquables de la musique de Bach et la rapproche du réalisme de l'intonation de la musique populaire.



Parallèlement au réalisme de l'intonation, on trouve dans la musique de Bach les éléments d'un réalisme de genre ayant pour base une tendance à généraliser les formes caractéristiques et le style de la musique populaire. Le goût de Bach pour les figures de danse populaire en est l'exemple le plus frappant. Il ne s'agit pas tant du mouvement de la danse en tant que schéma que de l'image de la danse, laquelle est liée aux conceptions générales, aux sentiments, aux idées caractéristiques d'une époque donnée. Il suffit de se rappeler la musique des mazurkas de Chopin (que le compositeur se plaisait à appeler *obrazi*, c'est-à-dire peintures) pour comprendre de quoi il s'agit. En passant nous soulignons que l'apparition d'un tel mode de généralisation constitue un moment important dans la formation du réalisme dans l'art musical [9]. De ce point de vue, on ne

7. V. Iastrebtsev : *Mes souvenirs sur Rimski-Korsakov*, fasc. 1, Moscou 1917, p. 46 (note de 1892).

8. N. Rimski-Korsakov, Annales, p. 132.

9. B. Assafiev a maintes fois attiré l'attention là-dessus dans ses si précieuses observations sur le rôle du rythme et de l'intonation des marches de la Révolution française, ces modèles de mouvements des masses populaires, dans la musique de Beethoven, sur celui du chant patriotique dans la formation des traits nationaux originaux de l'œuvre de Glinka, sur celui de la valse chez Tchaïkovski, etc.

saurait surestimer les qualités artistiques des suites de Bach a leur style populaire et entraînant dans l'exposition d'orchestre plus intime et psychologiquement plus profond dans l'exposition les instruments en solistes (claviers, violons, violoncelles). Tou fois, les traits de généralisation de la musique de genre sont be coup plus variés et beaucoup plus profonds dans la musique Bach, ils englobent une variété de phénomènes vitaux infinim plus grande. Arrêtons-nous sur quelques-uns d'entre eux.

On rencontre souvent la sicilienne dans les œuvres de Ba Elle se présente sous deux aspects. C'est tantôt une danse évoqu une paix idyllique, une sorte de pastorale. Le mouvement est ani le mouvement métrique est variable, mais la plupart du temps 9/8 (aria du ténor de la *Cantate n° 85,* chœur introductif de la *C tate n° 104, Prélude n° 7* du second volume du *Clavecin bien te péré,* etc.), parfois à 6/8 (*Et in spiritum sanctum*), plus raremen 12/8 (*Prélude n° 9* du premier volume du *Clavecin bien tempé* etc.). D'autres fois, lorsque l'on a une ponctuation rythmi moins paisible (utilisation de temps ternaires et de césures r pelant l'émotion du récitant), la danse évoque le tableau d'u accablante humiliation. La mesure à 12/8 est caractéristi d'une telle transcription (voir les chœurs introductifs de *Cantate n° 68, la Passion selon Saint-Matthieu,* l'aria n° 47 la même *Passion,* le largo de la *4e sonate pour violon et pia* etc.). Les sources historiques de ce double traitement de sicilienne résident dans la pratique populaire et le second pect, l'aspect humilié, rejoint les images de « pleurs », lamen alors largement répandues dans la musique. Les images de lame confinent à leur tour à la sarabande, au développement déclar toire plus libre, ou à la passacaille et à la chacone. Dans le d nier cas, ce qui permet de définir à quel genre apparti la chacone, c'est une basse invariable, chromatiquement d cendante et une exposition avec variations de la mélo des voix supérieures. Cela permettait d'accentuer l'unité et cohésion internes du sentiment tragique. Ce n'est pas par has que Bach part d'une base déterminée, déjà classique à son époq pour composer les tableaux de la crucifixion, sujet le plus cruel en fait le plus humain qui ait trouvé sa totale expression arti que chez les artistes du XVI[e] et du XVII[e] siècle. Comme l'a j tement remarqué T. Livanova, « le tableau de la crucifixion, c'e à-dire de souffrances parfaitement dépourvues de toutes manifes tions extérieures et en même temps douées d'une extrême prof

leur de par leur force interne, devient pour Bach un thème tragique essentiel » [10]. (Voir le premier chœur de la *Cantate n° 12, Crucifixus* ; on trouve des tableaux analogues dans la messe et dans les œuvres antérieures, dans la *Toccata pour clavecin en fa dièse* ou dans la partie de *Capriccio pour le départ de mon frère bien-aimé* intitulée *Commune douleur des amis*).

Les tableaux d'une joie triomphante, les mouvements d'un optimisme irrésistible des grandes masses, ont également pris naissance chez Bach à partir de la musique de genre. Notamment on peut nettement percevoir la nature dansante des finales des concertos, et en particulier des « brandebourgois » qui frayent la voie au symphonisme de Haydn. On entend parfois dans ces finales des échos de fanfare (voir le *Cinquième concerto brandebourgeois*). Il convient d'écouter attentivement ces intonations. Rappelons que dans tout Etat de franchise urbaine, les trompettes, inévitables aux cérémonies de la cité, étaient encore nombreuses au XVIIe siècle [11]. L'affirmation de la conscience et de l'indépendance des villes avait retenti durant plusieurs siècles à travers le son de leurs cuivres. Voilà d'où vient le ton martial et héroïque de nombreuses œuvres de Bach, dans lesquelles (parfois sur un rythme de polonaise) on entend la puissante montée des masses populaires. Ces pièces pour chœur et orchestre sont la plupart du temps écrites en *ré majeur* à cause de la tessiture plus sonore et plus claire des trompettes de cette époque dans cette tonalité. (Voir le chœur final de *l'Oratorio de Pâques* et certaines parties de la messe tel que « *Cum sancto spiritum* » et « *Ressurexit* » ou « *Sanctus* » avec ses puissantes attaques de basse à l'octave et la symphonie d'orchestre pour la *Cantate n° 31*, etc.).

Nous nous sommes limités à quelques exemples. On pourrait continuer longtemps (citons l'utilisation de figures de berceuses dans *l'Oratorio de Noël* ou dans le finale de *la Passion selon Saint-Matthieu*). Mais nous pensons qu'une déduction s'impose : la tendance activement démocratique de la musique de Bach conduisit le compositeur sur la voie des généralisations de genre. C'est pourquoi l'interprétation que donnent tant de musicologues de l'individualité et

10. T. Livanova : *La dramaturgie musicale de Bach*, Moscou, 1948, p. 22.
11. Ainsi, quatre trompettes étaient placés sous l'autorité directe de Bach à Leipzig. A la fin du XVIIe siècle vivait dans cette ville le célèbre Petzel, qui publia une grande quantité de recueils d'œuvres variées (jusqu'à des sonates!) pour ensemble de trompettes. Sa musique s'exécutait du vivant de Bach.

de la personnalité artistique de ce grand compositeur démocratiqu
allemand, lui attribuant les caractères romantiques d'un génie soli
taire et « méconnu » socialement isolé, est une interprétation his
toriquement inexacte. Durant toute sa vie, Bach ne cessa de mé
diter sur le sort de son peuple et sur la destinée de son art natio
nal. Attirons l'attention sur les remarques qu'il écrivit à l'adress
de ceux auxquels sa musique était destinée : « Aux amateurs ma
avant tout à ceux qui sont assoiffés d'apprendre... » (extrait d
l'introduction aux *Inventions*), « A l'usage et pour les besoins de
jeunes musiciens avides d'apprendre » (extrait de l'introduction a
Clavecin bien tempéré), etc. L'image de Bach éducateur des jeune
générations de musiciens dépasse le cadre étroit dans lequel on
renfermé l'activité pédagogique de Bach, activité à laquelle, il fau
bien le dire, il consacrait une grande part de son temps et de so
énergie. Par-dessus la tête des princes de l'Allemagne de son temps
morcelée, provinciale, croupissant dans le marais petit-bourgeois
Bach s'adressait à son peuple, puisait en lui ses forces, chercha
avec lui une langue commune. Très caractéristiques à cet égar
sont les traits populaires qui distinguent la facture de *la Passion se-
lon Saint-Matthieu,* enfant particulièrement choyé du compositeur qu
la récrivit cinq fois, de 1729 à 1747, y apportant chaque fois d
substantielles modifications.

La *Passion* est un récit évangélique sur la trahison de Judas
sur les souffrances et la mort de Jésus. Au Moyen Age les passion
étaient jouées dans une mise en scène populaire. Plus tard, elle
gardèrent encore une extrême popularité. La trahison de Judas, l
reniement et la douleur de Pierre, le jugement du Christ, le
dépositions de faux témoins, la colère de la foule achetée, la mar
che au Golgotha et la mort sur la croix, exaltaient, traités dans l
mode de la poésie populaire, des sentiments parfaitement « ter
restres » d'indignation, de révolte, de pitié et d'amour. L'imag
nation populaire imprégnait ces antiques légendes d'un contenu réa
liste et concret, y introduisant des détails de la vie courante, pa
exemple le récit d'un événement récent, proche et intelligible.

Comment débute *la Passion selon Saint-Matthieu* de Bach
Quel épisode le compositeur a-t-il choisi pour le chœur d'introduc
tion? Jésus, condamné à la peine capitale, marche à la mort e
portant sa croix sur le dos. Il est accompagné d'une foule populai
au centre de laquelle se trouvent ses disciples, ses partisans
ceux qui l'ont trahi. L'introduction instrumentale (dans un rythm
de sicilienne) est annoncée par les flûtes et les hautbois jouant u

ème qui fait songer à une plainte humiliée. Puis les violons les joignent. L'orgue et le violoncelle soulignent le pas mesuré de marche. Le premier chœur entre en scène avec une prière : « Ve- z, filles, aidez-moi à pleurer ». C'est là une tournure typique- ent populaire. Au milieu du XVIIe siècle, c'est avec ces mots que s pleureuses allaient dans les rues annoncer les enterrements. Les pliques du second chœur traduisent l'émotion de la foule : « Qui nmènent-ils? Où? Pourquoi? ». Les deux chœurs sont à qua- e voix. Peu à peu la facture et le caractère du mouvement des œurs, qui au début semblaient venir de très loin, se font de plus plus tendus. On entend des cris isolés, des gémissements, des eurs. Ainsi Bach compose un tableau réaliste de cette marche nèbre et populaire. En même temps, comme s'il s'élevait au- ssus d'elle, le choral perce la sonorité de l'ensemble, et c'est neuvième voix du chœur, un chœur d'enfants qui parle du sa- ifice de la rédemption, des dures souffrances qui sont le prix de réalisation du bonheur humain.

Mais pourquoi est-ce justement ce tableau qui sert d'introduc- on à la *Passion* alors que le récit des événements qui ont pré- dé cette marche populaire commence beaucoup plus tard ? S'il ait fallu suivre le développement de l'action, ce tableau aurait dû re placé entre les numéros 64 et 66 (nous prenons évidemment numérotation de la partition pour piano, car dans la partition ori- nale on ne trouve aucun numéro). Cependant c'est exactement e cette manière que commençaient les Passions dans les mi- s en scène populaires allemandes des XVIe et XVIIe siècle, c'est- dire par une marche des spectateurs et des interprètes jusqu'à endroit (habituellement aux confins de la ville) où la pièce devait re jouée avec la participation des écoliers. Et la marche elle- ème contenait des éléments d'action dramatique, comme si elle voquait le souvenir de la montée au Golgotha. Voilà pourquoi ach commence ses *Passions* en essayant de rapprocher le scéna- o de sa musique de la conception populaire [12].

Notons la présence d'autres éléments créés par Bach à partir es mises en scène populaires. Ils apparaissent fréquemment : dans façon de traiter le caractère des divers personnages du drame (par

---

12. Le procédé de la déclamation chorale, utilisée dans ce tableau et montant au style des représentations populaires est également employé ar Bach pour d'autres tournants dramatiques de la *Passion* (v. nos 33 scène de l'arrestation de Jésus — et 70 — scène de l'exécution). Il faut aussi rêter attention à ce fait!

exemple les filles de Sion qui sont le symbole de l'âme naïve
croyante; voir n° 36), dans l'utilisation de tournures de langage
d'épisodes propres à la poésie populaire (voir par exemple le te
de l'épisode n° 33, « la lune et la lumière s'assombrirent »), dans
représentation de toute une série de cérémonies populaires, tel
que les scènes d'inhumation (après le n° 74), enfin dans la peintu
de certaines situations telles que le chant du coq utilisé dans
mises en scène pour confirmer les prophéties de Jésus ; voir enco
la réplique de Pierre à la phrase « Il pleurait amèrement » (n° 4
Il faut également noter dans les *Passions* de Bach l'importance d
chorals et la méthode selon laquelle ils sont traités. Dans le tex
édité par la suite, du librettiste Pikander, collaborateur du comp
siteur, ils ne sont point reproduits et pas même mentionnés.
peut en conclure que Bach les en retira lui-même pour les plac
dans des épisodes dramatiquement importants. Il est avant to
symptomatique de constater que, sur treize chorals que comp
l'œuvre, huit utilisent des mélodies de chants profanes du XVIe
du XVIIe siècle qui furent plus tard dotées de textes sacrés (n° 1
21, 23, 31, 44, 53, 63, 72). Mais en outre Bach fait subir
choral des modifications aussi libres et aussi originales que cel
auxquelles il soumet l'aria, le récitatif et le chœur. En mê
temps, et suivant la situation, il ne se contente pas de confé
une autre tonalité et un autre coloris à la mélodie du choral
faisant varier le contrepoint des autres voix du chœur et de l'i
trumentation, mais parallèlement il introduit des modifications da
la mélodie de base habituellement immuable (voir nos 53 et 7
Ainsi en faisant rentrer dans sa composition l'ensemble de
chorals dont les mélodies étaient largement connues et dont les in
nations étaient apparentées à la chanson populaire, Bach s'eff
çait de rendre ses *Passions* plus proches de l'esprit populaire. D'a
tre part, en les utilisant librement et en transformant la mélod
Bach jetait les fondements du caractère *national* de sa langue m
sicale. C'est là un fait qu'il faut souligner, car le style des *Pa*
sions de Bach diffère radicalement du type des Passions répandu
à son époque dans les offices religieux, Passions anciennes, di
« de chœur », orthodoxes et sans vie, ou Passions nouvelles, à
mode, extérieurement théâtrales, dites « oratoriennes » [13].

Nous nous étions fixé pour tâche de montrer les côtés pu

---

13. Voir plus de détails à ce sujet dans notre brochure : *Les Passi* *de Bach*, Editions de la Philharmonie de Léningrad, 1941.

ants de l'œuvre de Bach, les traits de son orientation progressiste t démocratique. Il est bien évident que dans le cadre d'un article n ne pouvait qu'esquisser ce thème, et qu'il était impossible de 'épuiser. En ce sens, une longue étude sera nécessaire, car la nusicologie soviétique, en dépit de la révision radicale qu'elle a squissée à propos de la signification culturelle et historique de l'hé- itage de Bach, est encore en dette envers lui. Il importe de com- bler cette lacune, et de la combler rapidement : cette année, l'année Bach qui marque le jubilé du compositeur fait apparaître dans toute son acuité la lutte idéologique pour l'héritage du génial composi- eur. Nous nous battons pour Bach, remarquable représentant de la culture démocratique allemande, qui s'est efforcé de relier son œuvre aux pensées et aux sentiments de son peuple. Mais en même emps nous n'oublions pas les points faibles, socialement déterminés, de sa conception du monde et de sa méthode créatrice, qui reflé- aient partiellement les phénomènes conservateurs, négatifs, de son époque. Le caractère figé et religieux, non seulement du sujet, mais des thèmes, entraînent une attitude passive, résignée devant la vie (voir par exemple les finales des deux *Passions*), l'obscurité des idéaux positifs et par conséquent l'absence de stimulants actifs dans la lutte contre l'inégalité sociale et la violence, d'où l'abstrac- tion de la langue et de la pensée musicales, tels sont pour ne par- ler que de l'essentiel, les points faibles de son œuvre qui servent de paravent aux réactionnaires de toutes sortes dans le domaine de la culture. Les tentatives d'interprétation religieuse et bigote du contenu idéologique de l'œuvre de Bach, d'une part, et, de l'autre, les fameuses recherches constructivistes de mélodie linéaire vidée de toute émotion, voici diverses manifestations, toutes extrêmement caractéristiques des tendances réactionnaires de la théorie de l'art, qui défigurent le visage du remarquable compositeur. Avec le mot d'ordre « retour à Bach », des formalistes bourgeois (néoclassi- ques) tentent de cacher la pauvreté idéologique de leur musique en niant purement et simplement la richesse vivante de l'œuvre réa- liste du grand musicien allemand. C'est pourquoi la lutte pour le véritable Bach et une large propagation de son héritage acquièrent aujourd'hui une signification particulièrement actuelle.

Mikhaïl DROUSKINE.

Sovietskaia Mouzyka, 1950, 7, 64-69.

HÆNDEL ET SON TEMPS

Dans la dernière période de sa vie — de 1739 à sa mort
1759 — Georg Friedrich Hændel se consacra surtout à écrire d
oratorios, ce qu'il avait déjà fait auparavant à l'occasion, mais
considérant qu'il s'agissait là d'une branche secondaire de son ac
vité de compositeur. Les oratorios mettent le point culminant
l'œuvre de Hændel.

Pourquoi Hændel se détourna-t-il de l'opéra italien pour
tourner vers l'oratorio? Etant donné toute la force de l'œuvre
de la personnalité de Hændel, il ne peut y avoir qu'une réponse
cette question, celle de Romain Rolland : l'oratorio était une forr
artistique par laquelle le compositeur pouvait s'adresser direc
ment au peuple. L'oratorio pouvait être cultivé activement par
peuple : des milliers de personnes d'origine bourgeoise, petite-bou
geoise et même prolétarienne et paysanne pouvaient contribuer
diffuser les oratorios de Hændel dans les nombreuses chorales c
existaient déjà à cette époque en Angleterre. Ces gens simples, c
travailleurs pouvaient s'identifier aux paroles et aux sons gra
dioses d'humanité et de combat pour la liberté qui caractérise
ces oratorios. Ce qui attira en premier lieu Hændel vers l'orator
c'est incontestablement de ne pas être affecté à l'Opéra prisé p
les riches snobs et où fleurissaient toutes sortes d'intrigues de co
Par l'oratorio, Hændel entra en rapports directs et étroits avec
peuple, ce qui, bien plus qu'une quelconque condamnation pron
cée par un évêque contre l'opéra, fut ce qui le détermina à
consacrer.

Il y eut cependant plusieurs facteurs qui le firent se détourn
de l'opéra italien. Parmi eux, le problème national joua un rôle p
ticulièrement important. Du fait du développement rapide de
bourgeoisie, une conscience nationale vivante et combative était

n Angleterre, pays auquel les oratorios de Hændel étaient consa-
rés. Cette bourgeoisie avait besoin, pour atteindre ses objectifs
conomiques, sociaux, politiques et culturels, d'un Etat national
ort et devait donc diffuser et faire pénétrer l'idée de nation dans
outes les couches de la société. On put observer, précisément à
'époque où Hændel exerçait son activité en Angleterre, un nouvel
ssor de la culture nationale anglaise.

Cet essor se manifesta à la fois dans les domaines scientifique
t culturel. Or, la musique des opéras de Hændel s'inspirait d'une
elle éthique et avait une valeur si générale, leur langage était si
onvaincant et si populaire que beaucoup de leurs phrases surent
onquérir le cœur d'innombrables mélomanes anglais de toutes les
ouches sociales bien au delà de la sphère de l'opéra proprement dit.
C'est ce qu'attestent entre autres les innombrables éditions par des
éditeurs comme Walsh, Roger, etc., d'adaptations et d'arrange-
ments de morceaux tirés des opéras de Hændel. Cependant, ces
opéras étaient italiens dans leur forme et dans leur texte. On y par-
lait italien, leur structure était une réplique de l'*opera seria* italienne
et ils étaient joués en général par des chanteurs italiens, ramenés
par Hændel de ses voyages en Italie pour tenir les rôles principaux.
Beaucoup d'Anglais, justement parmi les représentants des milieux
bourgeois progressistes, refusaient d'admettre ce primat de l'élé-
ment italien. De plus, les livrets tirés de l'antiquité classique,
comme ceux de la grande majorité des opéras de Hændel, étaient
considérés comme périmés par une grande partie du public anglais.
On réclamait des thèmes bourgeois actuels, ce qui était dans l'es-
prit de l'évolution générale du théâtre à cette époque. L'*Opéra des
mendiants* fut sans aucun doute une attaque contre l'opéra italien
en Angleterre, mais, parmi les différentes forces dirigées contre
les opéras de Hændel, celle-ci venait en quelque sorte de la gau-
che; elle prenait appui sur le patriotisme démocrate bourgeois mon-
tant, qui devait justement s'en prendre aux manifestations de cour
antinationales comme il s'en produisait nécessairement souvent dans
un opéra étranger.

Enfin, une vie d'intrigues, que Hændel ne sut certainement
pas toujours dominer, s'était installée à l'opéra italien de Londres
avec ses castrats monstrueux et servait de cible aux caricaturistes
et aux poètes satiriques. A elle seule la rivalité des chanteuses
Faustina et Cuzzoni avait finalement amené chacune d'elles à enga-
ger toute une armée de pamphlétaires pour imprimer sur l'autre
les plus terribles accusations, si bien qu'un beau jour, en présence

de l'héritier du trône, ces deux dames en vinrent aux mains
pleine représentation.

Tous ces facteurs réunis eurent pour effet d'enlever peu à p
aux efforts de Hændel en faveur de l'Opéra toute base vivant
C'est un fait que cette institution était devenue un corps étrang
pour le peuple anglais dont la conscience nationale grandissait imp
tueusement. Elle était soutenue essentiellement par des cliqu
de nobles et par des patriciens de cour; pour son cadre extérieu
elle était paralysée par le schématisme et l'apparat de la cour. C'e
ce cadre que le contenu puissant, vaste, humain et souvent héro
que de la musique de Hændel devait faire éclater. Cette musiq
accomplie et populaire conféra aux statues de marbre antiques q
régnaient sur ses livrets une vie nouvelle et humaine; elle ne répo
dait en rien aux vœux de la noblesse, friande d'opéra italien to
en représentation et en brio, avec ses castrats et ses *prime donn*

C'est ainsi que Hændel tourna le dos à l'opéra vers la fin d
années trente, ce qui ne doit pas nous empêcher d'accorder da
notre pratique musicale beaucoup plus de place aux opéras
Hændel qu'on ne l'a fait jusqu'ici [1]. Mais le fait qu'il ait choisi
forme hymnique et épique de l'oratorio pour ses nouvelles créatio
de grand style était tout à fait dans l'esprit de la bourgeoisie pr
gressiste de son temps. Il n'y avait pas dans l'oratorio la pier
d'achoppement que constituait, dans l'opéra, l'influence des Italien
Ces œuvres étaient écrites en anglais, leur texte avait un conte
actuel immédiatement perceptible et, de plus, une force philos
phique qui devait toucher profondément et entraîner les hommes
cette époque tournés vers les lumières et le progrès. En fait, c'éta
au peuple anglais tout entier qu'il parlait maintenant. Si l'on so
ligne à l'occasion que Hændel soutint contre le parti (réactionnair
des tories le parti (« progressiste ») des whigs ou encore que celui-
le soutint, il ne faut pas négliger le fait que les whigs étaient
parti d'aristocrates et de patriciens exactement comme les torie
Certes, il y avait une différence fondamentale entre ces de
orientations des classes dirigeantes de l'époque. Les dirigeants tori
étaient des aristocrates terriens de l'ancien style opposés à u
politique intérieure libérale et partisans d'un Etat anglais dont
structure se serait inspirée des vieux exemples jacobites. Quant a

1. On peut dire que, dans ce domaine, les représentations de
opéras qui ont eu lieu chaque année depuis 1952 au cours du Festi
Hændel de Halle ont ouvert la voie.

whigs, ils représentaient le parti de la grande bourgeoisie, de la haute finance rassemblée autour de la Banque d'Angleterre, de la *South Sea Company*, des colonies et de l'industrie en pleine croissance; ils étaient pour l'expansion par la guerre. Il est vrai que les whigs, l'un des deux partis rivaux, pratiquaient une tolérance libérale relativement plus large et manifestaient une plus grande liberté vis-à-vis des courants bourgeois progressistes de l'époque. Ce sont eux qui accélérèrent l'évolution capitaliste. Mais les deux groupements étaient pour l'exploitation des couches laborieuses, pour la traite des noirs et pour les privilèges de leurs classes.

S'il est vrai qu'on tenta d'entraîner Hændel dans la lutte partisane, celui-ci ne fut toutefois en aucune façon le « représentant » des whigs. Ses buts et son message allaient bien au delà du libéralisme des whigs.

En fait, de profondes contradictions existaient au sein même de la bourgeoisie anglaise. Sans aucun doute la bourgeoisie qui, en Angleterre, représentait un progrès face au vieux monde féodal, était dans son ensemble la classe dirigeante. Mais il y avait un fossé profond entre les petits producteurs, les petits commerçants et les artisans d'un côté et la grande bourgeoisie, à laquelle appartenait un grand nombre d'aristocrates, de l'autre. C'étaient surtout les premiers, et avec eux tout le peuple anglais, qui prenaient réellement fait et cause pour les libertés démocratiques et à qui Hændel voulait s'adresser par ses oratorios. Mais au sein du parti whig les grands bourgeois et les nobles donnaient le ton. Il est très possible que Hændel ait été plus proche des whigs que des tories, étant donné que ceux-ci s'opposaient à tout progrès spirituel et voulaient barrer la voie à la bourgeoisie qui aspirait à aller de l'avant, mais en aucun cas ce parti aristocrate et grand-bourgeois ne pouvait constituer la *force décisive source d'inspiration*, pour les oratorios de Hændel; il regardait plus loin.

Dans le sens de ce combat pour les libertés démocratiques et pour le progrès matériel et spirituel, Hændel était un représentant très conscient de la bourgeoisie qui avait fait triompher une révolution. Qu'y avait-il en lui de bourgeois progressiste? Avant tout, la mise en avant consciente de *l'idée de liberté*. Chez Hændel, cette idée se trouve, non pas à la périphérie, mais au centre de l'œuvre. Beaucoup de ses ouvrages glorifient l'idée de liberté et la lutte pour la liberté. Dans *Balthazar* apparaît un grand chœur qui chante : « Plus jamais de guerre ni d'esclavage... » (*And war and slavery be no more*). On trouve des thèmes semblables dans toute une série

d'autres oratorios (*Judas Macchabée, Oratorio de circonstance Israël en Egypte, Saül*, etc.). Il faut noter, en particulier, qu Hændel écrivit *Judas Macchabée* en partant d'un événement contem porain, à savoir l'entrée en campagne d'une armée réactionnair venue d'Ecosse visant au rétablissement du mode de vie féodal e de privilèges périmés depuis longtemps. A l'occasion de cette me nace réactionnaire, Hændel appela le peuple anglais aux armes e l'adjurant de défendre sa liberté, non pas une quelconque liberté vague, mais une liberté bien concrète, celle d'un Etat bourgeoi évolué, par laquelle l'Angleterre s'était acquis une avance social considérable dans le monde d'alors. Cette liberté était celle de l'in dépendance nationale et du progrès bourgeois, opposés à l'obscu rantisme et à la réaction féodale qui relevaient à nouveau la têt contre la nation anglaise. La conception d'ensemble des livrets d ses oratorios, à l'élaboration desquels Hændel prit toujours une par importante, est démocrate et militante.

Hændel a toujours choisi dans la foule des sujets bibliques ceu qui renfermaient des épisodes de la lutte pour la liberté. Par c choix, le bourgeois révolutionnaire qu'était Hændel affirmait sa réso lution d'exprimer dans son œuvre l'idée de la lutte pour les liberté bourgeoises.

A ce propos, il est très remarquable que, dans les oratorio de Hændel, le rôle du peuple soit tout différent de celui qu'il jou dans les oratorios de Bach. Chez Bach, le chœur, avec ses parole profondément humaines, représente la voix de la communauté, l voix qui commente et approfondit du point de vue humain les évé nements contenus dans ses Passions et ses oratorios. Chez Hændel le chœur assume le rôle du *peuple, qui intervient directement e activement dans les événements historiques*.

Chez Hændel, le peuple est au centre de l'oratorio et il est e général l'élément central et à proprement parler actif. L'impor tance des chœurs en tant que force active et agissante est plu grande chez lui que chez les autres compositeurs. En mettant e lumière le rôle historique et créateur des masses populaires, Hænde apparaît comme l'une des figures de progrès les plus éclairées e les plus importantes de toute l'histoire des idées d'avant 1789.

Hændel a donné à quelques-uns de ses hymnes à la liberté un forme lyrique particulièrement émouvante. Pour lui, la liberté éta tout d'abord une vision de beauté, de tendresse et d'humanité, ell signifiait la fin de toute misère humaine, la quintessence de l joie humaine, l'amour et la fraternité, comme le prouve avec forc

le célèbre « Viens, douce liberté » (*Come ever smiling liberty*) de *Judas Macchabée*. Mais nous trouvons tout aussi souvent des accents de triomphe rayonnant et de force lapidaire dans la musique de ces textes. On insiste souvent sur le fait que Bach aurait été un peintre des âmes plus profond et plus subtil; mais Bach lui-même, étant donné les limites et les entraves opposées de son temps au développement de l'Allemagne dans laquelle il devait travailler, ne pouvait pas exprimer la victoire triomphale qui règne dans l'allégresse des chœurs sur la liberté de Hændel. Une clarté et une joie irrésistibles animent les créations de Hændel. C'est précisément à cause de cette puissance et de cette force de caractère conscientes d'elles-mêmes, optimistes, absolument saines et attachées à la vie que, pensons-nous, sa musique est si importante pour nous aujourd'hui.

Dans cet ordre d'idées, il est nécessaire d'examiner le véritable sens de l'attitude démocratique et même empreinte de socialisme utopique qui fut celle de Hændel à l'égard des problèmes sociaux immédiats de son temps. Il croyait que l'on pouvait adoucir et supprimer la misère des classes laborieuses en Angleterre grâce à la bienfaisance. Lui-même pratiquait cette bienfaisance d'une manière exemplaire, il donnait sans cesse des concerts pour les asiles de pauvres et les hôpitaux, pour adoucir le triste sort de ceux qui étaient tombés dans la misère, pour les orphelins et même pour ceux dont la position sociale était alors la pire et qui étaient méprisés de tous : les enfants naturels, les enfants trouvés, les bannis et les prisonniers pour dettes. Il sacrifia la moitié de sa fortune pour soulager la misère de ces pauvres entre les pauvres. Le *Foundlings Hospital* (Hospice des enfants trouvés) de Dublin fut largement subventionné par Hændel et Hogarth réunis. C'est là que se trouve encore aujourd'hui le manuscrit original du *Messie*, que Hændel légua à l'hospice. Il considérait comme sa mission de faire le bien, mais sa façon d'agir n'avait rien de commun avec cette « bienfaisance » mensongère de la « bonne société » officielle de son temps qui croyait pouvoir se décharger, au prix d'aumônes hypocrites, de la responsabilité de la misère des masses engendrée par l'exploitation capitaliste. Le fait que Hændel venait en aide aux enfants trouvés, souvent nés en dehors du mariage, constituait tout simplement une reconnaissance de ceux que la société réprouvait; c'était là de sa part une claire manifestation contre les préjugés bigots répandus par les couches supérieures. Il est significatif que, ce faisant, Hændel se soit retrouvé avec le dessinateur satirique Ho-

garth, le vigoureux accusateur de l'exploitation et de la morale mensongère de la classe dirigeante.

Quel amour pour les hommes, quel amour pour les gens simples animait Hændel! Sur son lit de mort, il légua 1.000 livres à la Société pour le soutien des musiciens tombés dans la misère, 1.000 livres à ses serviteurs et à ses amis pauvres. Cette générosité n'est pas un trait indifférent ou secondaire de sa vie et de son caractère; elle exprime au contraire l'unité profonde entre ses convictions et ses actes qui nous le montre également grand comme artiste et comme homme.

Ce n'est donc pas non plus un hasard si Hændel chante dans *Judas Macchabée* la lutte du peuple juif pour sa liberté. A l'époque où vivait l'artiste, les Juifs étaient opprimés et privés de droits en Angleterre, et Hændel ne cessa de se placer ouvertement, dans ses oratorios, du côté des opprimés et de ceux qui étaient privés de droits.

Comme Bach, Hændel était à l'affût de formes populaires telles que la sicilienne des Italiens; il a utilisé les *pifferi* (cornemuses siciliennes) dans le *Messie* et, dans d'autres œuvres, les cloches, les tambourins, les tambours, les cors de chasse et autres instruments qui, de son temps, étaient encore essentiellement des instruments populaires [2]. Il s'est surtout appuyé sur la musique populaire anglaise, qui se distingue par une tonalité majeure ample et gaie et par sa liaison avec la vie. Les mélodies de Hændel sont caractérisées par une simplicité populaire noble et concise; elles sont nées du chant populaire. Cette force mélodique élémentaire se retrouve dans tous les genres de son œuvre jusque dans les voix secondaires de ses combinaisons contrapuntiques. Il n'y a rien chez lui de tortueux, de fabriqué, d'obscur ou d'artificiel.

Musicien allemand, Hændel entretint, à la fin de sa vie, des relations de plus en plus étroites avec le peuple anglais. Il édifia son œuvre gigantesque sur la base de sa tradition, la tradition allemande, mais en vieillissant il fut de plus en plus inspiré par le peuple anglais auquel il fut lié très étroitement dans les dernières décennies de sa vie. Il s'en assimila la langue musicale et c'est à lui qu'il s'adressa par ses oratorios. En tant qu'œuvre d'un grand maître allemand, l'œuvre de Georg Friedrich Hændel est une part impor-

2. Voir à ce propos W. Serauky : « Hændel als Förderer volkstümlicher Musik », *Festschrift der Händel-Festspiele*, Leipzig 1954.

nte de notre héritage classique, mais c'est également une part de héritage classique anglais.

En Angleterre, l'évolution sociale était à cette époque en avance ur le reste du monde. Les liens qui rattachent Hændel à la musique opulaire anglaise et aux simples travailleurs anglais en général ont une preuve de son attachement aux forces progressistes du ays le plus progressiste de l'époque. S'il n'avait pas été si étroiement lié au peuple anglais, sa musique n'aurait pas pu être aussi ivante et universellement valable. L'un des aspects les plus impoants de son œuvre créatrice est qu'il se soit fixé des buts sociaux oncrets. Mais il faut également souligner l'internationalisme boureois aux larges vues de Hændel qui n'avait en soi rien de limité, algré ses buts nationaux historiquement concrets. Le musicien était é par la plus noble sympathie à des hommes et à des styles artisques de diverses nations, lui dont l'œuvre réunit en un ensemble omogène, sur la base de sa tradition allemande, les génies anglais, alien et français.

Un autre trait du caractère bourgeois-progressiste de sa musiue est que son œuvre est absolument *de ce monde*. « Les oratorios e Hændel n'ont rien à voir avec le protestantisme : ce sont des roclamations d'idéaux éthiques humains qui se situent par delà les onfessions et les Eglises... Même un *Messie* est un rédempteur de humanité qui la tire plus de l'obscurité et de la souffrance vers la umière et la liberté que du péché originel vers la grâce, c'est plus n héros qu'un martyr » [3]. Tous les mouvements de l'âme humaine ont exprimés avec le plus grand réalisme, mais ce sont surtout a force optimiste de l'homme de l'Angleterre bourgeoise et l'asurance de la bourgeoisie, en plein essor après avoir brisé les barières de la féodalité, qui reviennent sans cesse. La vie dans l'Anleterre de l'époque l'a mis en mesure de triompher de toutes les nacérations ou ruminations, des humeurs dolentes, de toute étroiesse d'esprit et de cœur. Hændel a su peindre les caractères hunains avec une vitalité, un tempérament et en même temps une ichesse d'inspiration que peu d'autres ont possédés. Bien qu'il ait urtout dominé magistralement la représentation des aspects gais t puissants des caractères humains, la tendresse, la douleur ou le harme ne lui étaient certes pas étrangers. Il a également exprimé n musique les phénomènes naturels les plus variés avec tant de

3. Friedrich Blume : *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, p. 154.

richesse, de diversité et d'universalité que l'étude de ses partitio provoque sans cesse notre admiration.

Enfin, l'un des éléments qui font de l'œuvre de Hændel u œuvre progressiste est sa *conscience de soi militante*. Il y a ch Hændel, quoique d'une manière très différente de celle de Bach, u hardiesse de mélodie nouvelle et pleine de caractère. Ses thèm sont comme burinés dans le marbre, pleins de force et de décisio de la plus grande originalité. C'est essentiellement cette fierté amp puissante et triomphante que nous aimons dans son œuvre. Da sa vie non plus, jamais Hændel ne fut servile ni lâche. Comm Bach, il ne se laissa jamais écraser et resta toujours un combatta ferme.

Ainsi, la personnalité de Hændel était caractérisée par un acco porté au plus haut degré entre ses conceptions et sa vie. Tous l traits essentiels de son activité, agissant dans le même sens, fire de son œuvre puissante une contribution marquante à l'évolution d idées de l'époque bourgeoise en Angleterre et au delà dans to les autres pays.

Force, liaison avec le peuple, attitude militante, amour de liberté, humanité, simplicité lapidaire, générosité : telles sont l caractéristiques qui, réunies, constituent l'essence profonde de s œuvre.

Ernst H. MEYER.

« *Händel in seiner Zeit* » in *Aufsätze über Musik*, Hensch verlag, Berlin 1957, 26-37.

Traduit par Marie-Louise BRIAND.

MOZART ET LE « STURM UND DRANG »

(A propos des œuvres de l'hiver 1772-1773)

En Europe, depuis une dizaine d'années à cette date de 1772, un esprit nouveau apparaît, fait d'inquiétude lucide et d'interrogation passionnée. Mozart ne connaît sans doute encore aucune autre œuvre de Rousseau que *Bastien et Bastienne,* pastiche du *Devin de Village,* et il n'a sans doute lu davantage ni les *Poèmes* d'Ossian, ni les *Nuits* de Young. Mais il a déjà goûté et compris, aussi profondément qu'un enfant peut le faire, le pathétique de la musique de Schobert ; si peu qu'il en subisse l'influence, il n'ignore pas l'existence de Gluck ; il a fréquenté, l'année précédente, Parini ; et le médiocre Gamerra lui-même, dont il reçoit le livret de *Lucio Silla,* lui transmet aussi quelque chose de ce mouvement nouveau : dix ans plus tôt, il n'aurait pas eu l'idée de faire se rencontrer les deux fiancés dans la nuit et près d'un tombeau. Plus d'un mozartien sera sans doute étonné d'apprendre que Mozart, dans quelques années, lira Shakespeare très attentivement. Car, parmi les légendes qui ont la vie dure, il y a la tradition selon laquelle Mozart, jusqu'à sa mort, est demeuré ignorant de tout ce qui n'était pas la musique. Comment croire pourtant que l'enfant que nous avons connu avide de toute connaissance soit devenu en grandissant l'imbécile monomaniaque et génial qu'on s'obstine à peindre et que démentent tant de traits à tous moments ? Comment admettre qu'il n'a rien senti de la révolution qui commençait de tous côtés, dans la sensibilité en même temps que dans la pensée, — et qu'il n'a jamais accepté d'en prendre une conscience plus profonde ?

Il y a plus. Autour de 1772, et plus spécialement en cette même année 1772 à la fin de laquelle Mozart écrit les *Quatuors « milanais »*, *Lucio Silla,* et sans doute les *Sonates « romantiques »* dont l'authenticité demeure pour nous probable, le mouvement qui grandissait à travers l'Europe fait explosion en Allemagne sous une forme plus mûre et plus profonde ; il trouvera son nom (ou son surnom)

quelques années plus tard : *Sturm und Drang* [1]. En 1771, Klopsto a publié ses premières *Odes*; en 1772, Lessing publie *Emilia Galot* à quoi il travaille depuis longtemps; au même moment, Bürger prépare à écrire *Lénore*; en même temps, Gœthe achève son *Gœ von Berlichingen,* qui paraîtra l'année suivante, et écrit à Lot Kestner les lettres passionnées qui donneront naissance à *Werth* en 1774. La même année encore, Joseph Haydn, rivé au domai hongrois du prince Esterhazy, éprouve le besoin de transformer r dicalement son expression et compose coup sur coup des œuvr d'un pathétique inattendu : *Symphonies,* « *Quatuors du Soleil* *Sonate pour piano en ut mineur,* qui ne seront connues à Vienne q l'année suivante.

Aucun de ces hommes n'habite dans la même ville que l autres, ni même n'est en correspondance suivie avec les autre Haydn. bien plus encore que Mozart, se tient à l'écart de la v intellectuelle. Mozart, à Milan, ignore comment Haydn se reno velle à Eisenstadt et soupçonne moins encore que le génie de Gœt achève de naître à Francfort, au moment où il écrit lui-même s « *Quatuors milanais* » (et les six *Sonates* contemporaines). Que même état d'esprit et de sensibilité se révèle (et parfois brutal ment) chez des hommes si divers, en cette même année 1772 qui e l'une des dates les plus importantes dans l'histoire de la cultur c'est un phénomène passionnant à observer, mais non un prodi inexplicable : cette conjonction d'astres doit avoir des raisons d'êt plus sérieuses que la vague diffusion d'une sensibilité à la mod Cette « folie déréglée », dont parle Ghéon, ne se propage pas e core comme une épidémie, elle apparaît partout simultanément donc elle ne provient pas d'influences littéraires ; elle a sa sour dans l'évolution d'une situation concrète et commune qui est ar

---

1. *Sturm und Drang* est d'abord le titre d'un drame de Klinger, rep senté en 1777, puis devient le nom du mouvement mené essentielleme par des moins de trente ans (Gœthe, Herder, Jacobi, Klinger, Le Fr. Müller, etc.) s'appuyant sur quelques aînés ou les entraînant avec e (Klopstock, Lessing, de plus loin, Hamann plus intimement, etc.). Fri rich Schiller, de trois ans plus jeune que Mozart, ne jettera son gé naissant dans le *Sturm und Drang* qu'une dizaine d'années après déclenchement du mouvement et au moment où Gœthe en est déjà p tiquement tout à fait détaché.

L'expression allemande est difficile à traduire en français sans perc une partie de son contenu et de sa richesse (*Sturm :* ouragan, arde passionnée, dans le sens où les Italiens parlaient à Fornoue de la *fu francese*, vertige, assaut, dernier sens qui se retrouve dans l'expressi militaire de *Friedensturm*, assaut, offensive finale pour imposer la pai *Drang :* pression impérieuse et impulsion impétueuse). On parlera pl tard des meneurs et des adeptes du mouvement en les appelant *Stürm und-Dränger.*

ie à maturité en Allemagne pour des raisons objectives et qui pro-
uit des fruits nouveaux.

Il n'est pas question ici d'étudier en détail le mouvement du *turm und Drang.* Nous nous contenterons d'en souligner ici les spects, trop souvent ignorés ou méconnus. Issu idéologiquement e Jean-Jacques Rousseau (que tous les *Stürmer-und-Dränger* consi-èrent comme leur véritable père) et de Diderot, le mouvement se récise et se spécifie en fonction de la situation économique, so-iale, politique et culturelle de l'Allemagne. Après cent ans de ethargie, provenant de l'effroyable saignée de la Guerre de Trente ns (dont la catastrophe commande tragiquement toute l'histoire llemande), l'Allemagne renaît, mais demeure politiquement mor-elée, opprimée par des centaines de despotes locaux, sans connaî-e l'essor industriel et commercial de l'Angleterre et, à un moin-re degré, de la France. La jeune bourgeoisie allemande éprouve onc, avec une extrême violence, la contradiction qui existe entre es capacités intellectuelles et la situation qui lui est faite sous la omination sociale de l'aristocratie, la domination politique des peti-es Cours locales, l'asphyxie culturelle qu'imposent ces petites Cours dont chacune se croit un petit Versailles étriqué, arrogant et méticuleux. Contre tout cela, elle monte à l'assaut. Sa faiblesse économique, la stagnation industrielle et commerciale de l'Allema-gne, l'empêchent de viser clairement à une révolution sociale et olitique, du type de celle qui commence à se préparer en France; e *Sturm und Drang,* intentionnellement mais utopiquement révolu-ionnaire, ne sera donc qu'un assaut intellectuel et artistique. Assaut ontre les préjugés sociaux de la noblesse, contre la tyrannie politi-ue des despotes locaux, contre le morcellement des petits Etats qui empêche le peuple allemand de prendre conscience de ses possi-bilités, contre l'asphyxie, la routine, la pusillanimité traditionnelle et la servilité mentale qui interdisent à l'homme d'aller jusqu'au bout de son développement et de son accomplissement [2].

2. Si on prend soin de le replacer ainsi dans les conditions historiques objectives de sa naissance, le *Sturm und Drang* ne s'oppose nullement au courant de l'*Aufklärung* (qui procède de la philosophie française « des umières » et qui l'approfondit sur nombre de points). L'un des contresens es plus courants est de prêter à tout le *Sturm und Drang* un irrationa-isme (qui n'existe que chez quelques-uns de ses adeptes) en réaction contre e rationalisme de l'*Aufklärung.* Historiquement, il n'en est rien. Lessing, e plus grand peut-être des écrivains de l'*Aufklärung,* est en même temps 'un des maîtres du *Sturm und Drang.* Herder appartient aux deux. Kant, qui a consacré une très importante brochure à l'*Aufklärung* en 1784, la dé-finit ainsi : « L'*Aufklärung* est l'âge de l'esprit qui atteint sa majorité et sa devise est : aie le courage de te servir de ta propre raison ». On voit

Pour l'écrivain et l'artiste, il s'agit, dans ce contexte, de rem
tre tout en question, de ce qui a été imposé de l'extérieur et d
haut, de revendiquer, contre des traditions suspectes de favor
les pouvoirs établis, la plénitude, la plus grande profondeur e
plus grande liberté de l'existence humaine, de s'adonner, a
un génie original, aux diverses investigations intellectuelles et es
tiques que rend désormais possibles le progrès de la culture et
la civilisation. Dans son fond, le *Sturm und Drang* est donc enth
siaste et optimiste. Mais le sentiment de son impuissance conc
à opérer une transformation réelle de la société, à trancher les li
qui garrottent l'effort créateur de l'homme, le rend simulta
ment tragique. Et, dès qu'il entreprend cette exploration origi
des diverses données de l'existence, il découvre des contradicti
intimes au sein de la réalité, sans disposer encore d'aucune méth
dialectique pour les affronter, d'où le sens d'un tragique plus
fond encore. Le pathétique propre au *Sturm und Drang* résulte
ces diverses données : il n'a rien de commun avec le futur «
du siècle », avec une nostalgie passive ou une mélancolie r
gnée à se réfugier dans l'idéal ; c'est la conscience tragique d'
situation de faiblesse et d'une réalité encore mystérieuse (c'est a
parfois l'effroi sacré qui étreint l'explorateur sur le point de s'
barquer à l'aventure). Ce pathétique est ressenti avec une inten
extrême, et nous aurions tort de sourire de l'expression poign
ou terrible qu'il revêt souvent ; mais il demeure lié à l'ardeur
thousiaste d'un élan et d'un assaut [3]. Il peut conduire Werther
suicide ; mais ce n'est pas tout à fait un hasard si des hommes,
ont traversé (avec dix ou vingt ans de retard parfois) l'expérience
Sturm und Drang et s'en sont dégagés pour aller plus loin a
avoir été trempés par elle, se sont trouvés capables à la fin de
vie de produire des œuvres gonflées d'espérance et de joie c
miste : *Wilhelm Tell*, le dernier *Faust*, la *Neuvième Symphoni*
ou *la Flûte enchantée !*

On comprend sans doute mieux à présent comment, sans f

---

comment ce programme rejoint celui du *Sturm und Drang*, et on c
prend pourquoi Kant ne s'est jamais élevé contre un mouvement
comme sa propre philosophie, trouvait sa source idéologique chez J
Jacques Rousseau.

3. Nulle part la double source tragique de ce pathétique, et sa
nexion caractéristique avec l'enthousiasme créateur des assaillants
des pionniers, n'apparaissent mieux que dans les œuvres écrites
Gœthe dans sa période de *Sturm und Drang* : *Werther*, bien sûr,
aussi *Gœtz*, la première version de *Faust* (*Urfaust*), la première ve
d'*Egmont* et surtout l'étonnant fragment pour un *Prométhée*.

rvenir le mécanisme d'une horlogerie providentielle, et sans
aginer non plus la propagation, par un snobisme littéraire, de quel-
e virus mental foudroyant, l'homme de quarante ans qu'est Haydn,
omme de vingt-trois ans qu'est Gœthe et le jeune homme de dix-
pt ans (ou presque) qu'est Mozart présentent en même temps les
nptômes d'états d'esprit semblables, mais (il faut le préciser
ssitôt) à des profondeurs variables, avec des persistances varia-
s, et pour des fécondités variables. Des hommes aussi divers que
uck, Klopstock, Lessing, Philipp-Emanuel Bach, Herder, ont à
fois frayé la route et motivé l'explosion : frayé la route en pré-
rseurs idéologiques ou esthétiques, motivé l'explosion en deve-
nt des célébrités de classe internationale et en rendant plus intolé-
ble par là le contraste entre le misérable état de l'Empire d'Alle-
agne et le nouveau printemps du peuple allemand, entre la gloire
les possibilités créatrices des génies de l'Allemagne et les condi-
ns de vie humiliantes et paralysantes qui leur sont imposées.
ne transformation objective commune se réflète dans des sensibi-
és subjectives.

Sur le plan musical, cette transformation est patente. Dans la
emière moitié du XVIII[e] siècle, l'Allemagne a eu, entre autres,
ux fils : Jean-Sébastien Bach et Hændel. Elle a pratiquement
noré le premier; le « Cantor de Leipzig » est mort sans avoir
mais atteint à la notoriété européenne des grands Italiens de la
ême époque, et il est tombé dans l'oubli quasi général, sitôt dé-
édé. Quant au second, l'Allemagne, incapable de lui offrir le trem-
in dont il avait besoin pour s'accomplir, l'a laissé chercher for-
ne hors du *Vaterland* : c'est à Londres que Hændel, musicien
nglo-allemand, a réalisé les promesses de son destin. La leçon de
ændel n'a pas été perdue : à Paris, les Mozart trouveront Schobert,
ckard, Honnauer, etc.; à Londres, Jean-Chrétien Bach et Karl-
riedrich Abel; à Milan, Hasse... et il est assez comique, fina-
ement, de lire tant de pages sur l'influence des écoles française,
nglaise, italienne, sur l'enfant Mozart, et de trouver ces pages rem-
lies en majorité de noms allemands. D'où la conclusion qu'un mu-
icien allemand, pour avoir chance de réussir, doit quitter l'Alle-
nagne. Le brave Léopold n'a eu besoin d'aucun génie pour en
rendre conscience, et inculquer cette idée à Wolfgang. Ils ont com-
nencé de bonne heure leur prospection à travers l'Europe parce
ue Wolfgang était un enfant prodige : son exhibition couvrait les
rais de la recherche; mais ils ne faisaient que devancer le temps
e la migration qui poussait par bandes les jeunes musiciens ger-

maniques hors des frontières du *Deutschtum*. Et ce lien de cau
à effet entre la misère allemande et les tournées de la famille M
zart n'est jamais indiqué nulle part; pourtant il est capital : si Lé
pold, avec le même fils miraculeusement précoce, avait eu la bon
fortune de naître sujet du roi très chrétien de Versailles ou de qu
que Gracieuse Majesté britannique, il n'aurait sans doute jam
couru les capitales, ou du moins pas avec la même avidité ma
droite et la même fièvre étriquée.

Mais un autre fait s'est produit depuis une quinzaine d'anné
Ayant achevé, après un siècle de convalescence, de reconstituer s
forces vitales (sinon, et il s'en faut de beaucoup, sa prospérité éc
nomique), l'Allemagne produit à présent plus de grands musicie
que les étrangers n'en reçoivent, ou bien, pour diverses raisons, l
plus grands musiciens allemands qui atteignent leur maturité cré
trice entre 1750 et 1770 ne peuvent ou ne veulent émigrer. D
meurant en liaison avec leurs frères expatriés, ils voient, et po
la première fois sans avoir besoin de quitter leur patrie, leur rayo
nement gagner l'Europe. L'influence de Stamitz et des compositeu
de Mannheim, celle d'Emanuel Bach, celle de Gluck, celle de J
seph Haydn pénètrent partout. Certaines données extra-musicales
contribuent d'ailleurs : que la Lombardie et la Toscane soient so
le joug impérial, que des archiduchesses autrichiennes devienne
dauphine à Versailles et reine à Naples. Mais qu'un nouvel équi
bre des forces soit en train de se créer vers les années 1770 da
le domaine de la culture musicale, c'est ce dont témoignent de
faits significatifs. Le premier, c'est que la nouvelle génération d
musiciens instrumentaux d'Italie (Boccherini en tête) se met,
plus en plus ouvertement, à l'école des musiciens de Mannheim
de Joseph Haydn : l'Italie, mère de la musique, plie le genou deva
la jeune Allemagne. Le second, c'est que les tractations de la Fran
avec Gluck, entreprises sous les auspices de Marie-Antoinette, abo
tissent, précisément en 1772, à la composition de l'*Iphigénie*
Aulide sous sa forme définitive; bientôt, à la fin de 1773, Glu
viendra en France. On sait les batailles qu'il devra y livrer; m
la musique allemande en sortira moralement victorieuse. Et Glu
ne s'est pas présenté en quémandeur à la Cour de Versailles; il
été appelé parce que sa gloire agitait toute l'Europe, dans de t
autres conditions que celles où Hændel, encore jeune et presq
obscur, avait débarqué soixante ans plus tôt en Angleterre. (Aj
tons, pour mieux saisir la courbe ascendante du mouvement, qu

1790, Joseph Haydn sera reçu à Londres comme le souverain incontesté de l'univers musical).

Aucun musicien allemand ne peut demeurer insensible à ces données nouvelles. Ce serait commettre un contresens grossier, et confondre l'Allemagne de l'*Aufklärung* avec la Teutonia de Bismarck que de supposer qu'un nationalisme chauvin s'exalte à partir des premières victoires esthétiques. Georges Lukacs a très bien montré comment Lessing, et à sa suite les *Stürmer-und-Dränger,* ont lutté contre l'influence de la tragédie française pour mieux combattre la tyrannie culturelle des innombrables Cours princières où chaque tyranneau singeait Versailles et ne jurait que par la mode française [4], mais comment ceux-là mêmes qui réclamaient un théâtre national allemand, affranchi de l'obligation d'imiter Corneille, Racine ou Voltaire, n'hésitaient pas à reconnaître pour leurs maîtres des écrivains de langue française comme Rousseau ou Diderot. La même attitude se retrouve chez les musiciens. Gluck participe d'assez près au courant du *Sturm und Drang* pour mettre en musique, en 1772-1773, plusieurs *Odes* de Klopstock, et notamment la plus patriotique d'entre elles, la *Hermannsschlacht*; il ne voit aucune contradiction à composer un opéra français au même moment. Il faut replacer dans la même perspective le fait que Mozart compose des opéras dans un style aussi italien qu'il lui est possible, ou qu'il emprunte à la tradition italienne des coupes architecturales ou des procédés de style. Ce n'est pas de nationalisme comme concept abstrait ou comme fanatisme qu'il s'agit, c'est d'un problème beaucoup plus concret posé par l'existence même.

Le cas de Joseph Haydn peut servir ici d'exemple. On peut relire avec fruit le texte du contrat qui l'enchaîne à la maison princière des Esterhazy, contrat asservissant, dégradant, mais contrat typique, qui ressemble comme un frère aux contrats par lesquels à peu près tous les Kapellmeister du temps étaient réduits en esclavage. Mais il faut y ajouter une anecdote pour mesurer l'exacte condi-

4. Il y a aussi une seconde raison à la campagne menée par le *Sturm und Drang* contre l'influence française. Par snobisme, souci de se donner à peu de frais une réputation « éclairée », beaucoup de souverains allemands, petits et grands, se font gloire de correspondre avec de grands écrivains français, de leur envoyer des présents, etc., et ne témoignent qu'indifférence et mépris aux efforts des penseurs et des littérateurs allemands. L'attitude de Frédéric II, soignant ses relations avec Voltaire et jugeant « d'une dégoûtante platitude » le *Gœtz von Berlichingen* de Gœthe, est très loin d'être isolée; elle donne le ton aux principicules locaux. On comprend donc la nécessité où les écrivains allemands se trouvent de revendiquer l'accès à leur propre public national. Et ce qui est vrai des écrivains l'est aussi des musiciens.

tion dans laquelle un musicien de cette taille devait exercer s
activité esthétique : quand Joseph Haydn était déjà vieux, un élè
lui demanda pourquoi il n'avait jamais écrit de quintette, et Hay
répondit qu'on ne lui en avait jamais commandé [5]. La chose parai
sait toute naturelle au vieillard, mais est-il sûr que l'homme da
la force de l'âge ait toujours trouvé si simple de n'écrire jamais q
sur ordre? Qu'on imagine Joseph Haydn à quarante ans : il est
premier musicien instrumental et symphoniste du monde, et il s
que l'Europe entière est en train d'en convenir; il sent qu'il pe
faire infiniment mieux encore, il entrevoit toutes les recherch
et les explorations possibles, il conçoit peut-être le projet d'écri
des œuvres nobles et plus longuement mûries, au lieu de pond
en hâte les productions accumulées qu'ordonne un magnat hongr
pour le décorum et le divertissement de sa maison... Evidemme
si Ghéon avait eu à écrire des *Promenades avec Haydn,* faute
pouvoir alléguer « l'éveil des sens » et le « romantisme de la p
berté » pour expliquer l'explosion du pathétique chez un quadrag
naire, il se serait rabattu sur le « démon de midi » [6]! Mais on pe
aussi, sans extravagance, supposer que Haydn a pris conscience,
même à son corps défendant, du contraste entre sa valeur musica
et sa situation; situation sociale, situation professionnelle et arti
tique, situation humaine en un mot; il aura suffi pour cela qu
sous la livrée du domestique, Joseph Haydn n'ait pas cessé d'êt
un homme, et il peut arriver que le tragique se situe à un nive
aussi peu angélique.

Du fait que les conditions de vie du musicien allemand deme
rent aussi avilissantes, précaires et paralysantes pour la créati
même, alors que les possibilités, les forces et le prestige de la m
sique allemande croissent triomphalement, le tragique s'avive et
nourrit du contraste. Pourtant il ne date pas d'hier. Cinquante a

---

5. On trouvera dans l'article de Bence Szabolcsi, « l'Artiste et s
public » (in *Europe*, numéro spécial sur *Mozart*, avril 1956) nombre d'
tres traits saisissants sur la torture que la condition servile des mu
ciens imposait alors à la création ou à l'exécution des œuvres; ainsi
extrait des *Mémoires* de Spohr : aux concerts de la Cour de Brau
schweig, aux environs de 1800, il était interdit de jouer *forte*, car
accord trop accentué aurait pu déranger la princesse régente, absor
dans sa partie de cartes.

6. « Il est permis de se demander si ce romantisme [celui de Moz
en 1772-1773] est sincère, en second lieu s'il a rien de commun avec
folie déréglée qui vient de s'emparer de l'Allemagne... Ne suffirait-il
d'imputer ce tourment à l'âge et à l'éveil des sens...? Le romantisme
la puberté, commun à tous, celui-ci, je l'accepte ». (Henri Ghéon, *Pro
nades avec Mozart*).

us tôt Jean-Sébastien Bach a regimbé ; il a goûté de la prison pour
oir voulu seulement changer de maître, puis il s'est accommodé
mme il a pu de son poste à Leipzig, non sans coups de boutoir
sans éclats de voix inattendus. Joseph Haydn, doué d'une vitalité
oins irrépressible, n'a pas la violence titanesque de Bach ; il se
ntente de confier seulement à sa musique les sentiments pathé-
ques qu'il éprouve, puis il se fait une raison. Près de vingt ans
core, il attendra, résigné, du bon plaisir de son prince et de la
veur du temps, que sa chaîne lui laisse un peu de champ.

Mais Bach est mort en 1750, quand le premier volume de l'*En-
yclopédie* vient à peine de paraître, quand Rousseau achève à peine
'écrire son premier *Discours*. Mais Joseph Haydn, confiné dans
n coin seigneurial de la province hongroise, ignore tout du mou-
ement des idées ; et puis il est à l'âge où les habitudes mentales
ont difficiles à réformer. Pourtant les idées nouvelles se propagent
travers l'Europe et y sèment leurs fruits. Après avoir lu Rousseau
t Diderot, la bourgeoisie ne considère plus sa condition comme
onforme à la morale, ni comme dictée par la nécessité de l'his-
oire universelle. Une chose commence à disparaître pour jamais,
ui est la clef de voûte mentale de l'ancien monde classique : la
ésignation au malheur (surtout au malheur d'une condition sociale
nsuffisamment humaine) comme allant de soi. Dans une situation
bjectivement tragique, dont le contraste croissant avec la marche
de l'histoire accuse la forme scandaleuse, la propagation des idées
françaises prérévolutionnaires fait psychologiquement fonction de dé-
tonateur.

Détonateur pour ceux qui lisent les « philosophes », d'abord ;
mais aussi pour les autres. Une loi constante de l'histoire de la
culture veut qu'une idée neuve, quand elle correspond vraiment à
un besoin collectif, sature l'atmosphère mentale d'une zone hu-
maine beaucoup plus large que la zone dans laquelle elle est vrai-
ment diffusée. Léopold Mozart est plus âgé que Joseph Haydn, et il
n'a pas non plus la vigueur du géant Bach, mais il a voyagé davan-
tage, il se pique de culture contemporaine, et sans avoir probable-
ment jamais lu les « philosophes », il en a humé quelque chose [7] :
la façon dont il parle de Schrattenbach et des autres grands seigneurs
dans ses lettres à Haguenauer en est la preuve évidente. Ce mé-
lange de susceptibilité maussade et de volonté d'assurer un avenir

---

7. Dans les recommandations que Léopold obtient pour son fils en 1778, d'Alembert et Diderot figurent en très bonne place.

plus humainement épanoui à ses enfants qu'à lui-même, d'aigre dignité et de souci maladroit d'utiliser les circonstances pour marchander sa liberté, jamais tout cela n'aurait pu se formuler si vivement dans le cerveau de Léopold à l'époque où, séminariste sans vocation, il rusait obscurément en vue d'une humble victoire. Ce Léopold qui était pour son fils un deuxième dieu, il suffisait que Wolfgang l'écoute parler pour être contaminé. Lorsque le vieux Hasse espère benoîtement que les « bonnes dispositions naturelles du garçon » ne se laisseront pas dépraver par le père qui « est un perpétuel mécontent et fait tout ce qu'il peut pour gâter son fils », que veut-il dire d'autre, sinon que, dans l'âme de Wolfgang, avide, émerveillée, simple et candide, Léopold s'emploie à faire germer l'esprit critique et la révolte? Et quand Hasse ajoute aussitôt son espoir de voir le garçon devenir, malgré tout, « un honnête homme » (lettre du 23 mars 1771), on mesure, à l'abîme qui sépare déjà l'honnête homme selon Hasse de l'honnête homme selon Léopold, le chemin que se sont frayé les idées françaises.

Mais cette lettre de Hasse était encore de 1771; et à l'automne de 1772, depuis six mois, le chétif véhicule de Léopold n'est plus indispensable pour acclimater à Salzbourg la « philosophie des lumières »; car un homme venait d'y arriver au printemps, qui ornait des portraits de Voltaire et de Rousseau son cabinet de travail : Hieronymus Colloredo en personne [8]. Nul doute qu'il n'ait évité de prêcher le *Contrat social* ou *Candide* à ses ouailles-vassales du haut de la chaire de vérité. Mais ces portraits ont dû causer pour le moins quelque étonnement, quelque scandale. Si antipathique que fût Colloredo, n'y avait-il pas là, pour la curiosité toujours en éveil de Mozart, motif à s'enquérir? Et par ailleurs, Colloredo n'est pas venu seul; comme toujours en pareil cas, à pareille époque, il a emmené avec lui quelques familiers pour les pourvoir de charges (ainsi, nommé prince-archevêque de Cologne, l'archiduc Max-Franz emmènera le comte Waldstein à Bonn avec lui); ne se trouvait-il pas parmi eux quelque partisan des idées nouvelles, plus libre d'en parler que son épiscopal souverain?

Il n'est pas nécessaire de pousser plus loin les suppositions. Wolfgang n'avait pas plus besoin de rencontrer un philosophe prosélyte que d'assister aux conversations strasbourgeoises de Gœthe et de Herder pour se trouver dans certaines conditions objectives et pour avoir pu, en bien des séjours et à travers bien des propos,

8. Elu prince-archevêque de Salzbourg le 14 mars 1772.

recevoir quelque chose de l'état d'esprit nouveau. Mais il serait plaisant d'imaginer que les deux hommes qui auraient pu favoriser en lui l'éclosion du *Sturm und Drang* aient été son père et son seigneur !

Comment se présentent son présent et son avenir, en cet automne, puis en cet hiver 1772 ? L'an passé, *Ascanio in Alba* avait été un réel succès, mais aucune *scrittura* nouvelle n'avait été obtenue et les tentatives pour obtenir un poste à la Cour archiducale de Milan avaient échoué. Il reste bien à présent cette possibilité de la Cour archiducale de Florence, qui va disparaître au cours de l'hiver. Mais Wolfgang ne peut-il déjà pressentir, dès septembre, que l'affaire est mal engagée ? Espère-t-il grand-chose, au fond de lui, de ce troisième voyage italien pour assurer son avenir ?

Cette expatriation, par laquelle tant de musiciens allemands ont réussi, la désire-t-il encore tellement, sinon d'un cœur partagé ? Qu'il imprègne son style de cette musique italienne qu'il chérira toujours, qu'il aime l'Italie, bien sûr. Mais le moins qu'on puisse dire, c'est que, s'il désire vraiment y faire sa carrière, il n'en prend pas les moyens. Le succès d'*Ascanio* est demeuré stérile ; il sait donc qu'il joue quitte ou double avec *Lucio Silla* ; alors pourquoi prend-il si peu de soin pour offrir au public dont dépend son avenir l'opera-seria de convention qu'ils attendent, et qu'il avait su leur donner, deux ans plus tôt, avec *Mitridate* ? Pourquoi, comme il l'avouera plus tard, avoir apporté si peu de lui-même à la composition d'une bonne partie du drame ?

Tel nous apparaît Mozart à présent, tel nous le retrouverons désormais souvent. Nous l'avons vu, nous le verrons encore, se plier sans effort à ce qu'on attend de lui, produire aisément les œuvres, à la fois conformistes et charmantes, qui lui sont demandées, avec ce cachet d'originalité indélébile mais discrète qui retient et émeut sans déconcerter. Et puis, sans raison apparente, il se dérobe à cet usage traditionnel dont il semblait s'accommoder si gentiment. Le docile Mozart, avec l'étonnante plasticité dont il est doué, ne respecte soudain plus rien d'autre que lui-même ; au vrai, il ne se dérobe pas : il s'affirme. Jamais il ne sera l'homme que Léopold a mis tous ses soins à forger, méthodiquement et continûment soucieux des moyens de faire carrière : Rubempré plus que Rastignac, Julien Sorel par les irrésistibles élans qui gâchent d'un seul coup mille travaux d'approche, mais sans même la ténacité d'en accumuler mille d'abord. Est-ce présomption, trop prompte croyance à l'inévitable succès qu'il mérite ? Certainement pas, et au moment

de *Lucio Silla* moins qu'à tout autre, pour les raisons que no avons dites. Est-ce alors aimable nonchalance ou versatilité d l'effort, comme Léopold plus tard lui en fera amèrement grief? E ce confiance d'enfant qui se blottit dans les bras de toute bonne p vidence, quiétisme délibéré, passivité mystique de l'abandon Ou ne serait-ce pas l'affleurement, sous l'eau dormante et tro peuse des apparentes et dociles souplesses, de ce courage que p sonne ne veut voir, d'ordinaire, en Mozart et qui pourtant fonde vraie grandeur? Cette décision, sans éclat bruyant mais intraitab et acharnée à chaque fois qu'elle est prise, d'écrire sa musique lui et non celle des autres, de mettre la plasticité de son génie service exclusif de cette note unique, de cette mélodie unique qu porte dans son cœur et dans sa tête et qu'il veut faire entendre, mêr au prix de l'indigence, de la solitude et de la mort. Plus sûr ment qu'aux fiches anthropométriques, c'est à la manière irrempl çable dont il est courageux que tel homme s'identifie, car la qu lité individuelle de chaque courage est peut-être moins interchange ble encore que celle de chaque intelligence ou de chaque amou Nous ne comprendrons vraiment Mozart — et sa musique — q lorsque nous aurons vraiment saisi cette manière propre dont Moza est courageux, sait l'être lucidement jusqu'à l'héroïsme. Peut-êt est-ce ici, entre seize ans et demi et dix-sept ans, que pour première fois il nous la propose à découvrir et à aimer.

Sans doute n'a-t-il pas encore une conscience tout à fait clai de la portée du risque qu'il prend. Mais si l'on admet que Moza a déjà accepté de prendre un risque avec *Lucio Silla,* on admett aussi sans peine une correspondance entre ce risque et le ton path tique des *Quatuors* et des *Sonates*, avec possibilité d'interacti mutuelle et de renforcement réciproque.

Si, dès l'automne, Mozart peut pressentir qu'il lui reste p d'atouts pour faire carrière en Italie, quelles perspectives lui off l'Allemagne? C'est-à-dire, dans l'immédiat, Salzbourg, et le Sa bourg du prince-archevêque nouveau. Personnellement, et on d le souligner, Wolfgang n'a guère motif de s'en plaindre à cette da N'a-t-il pas été choisi pour rehausser d'une « sérénade » la pom des cérémonies de l'intronisation de Colloredo? Et ne vient-il p tout juste, le 9 août, d'être enfin titularisé comme Konzertmeis

9. Cette théorie, déjà souvent émise, vient d'être reprise et systém tisée, avec beaucoup de références au Taoïsme et à Simone Weil, dans u volumineuse thèse de doctorat sur *la Pensée de Mozart*, soutenue en S bonne en 1956 par M. Jean-Victor Hocquard.

en même temps que d'obtenir sa promotion au glorieux état de salarié? A défaut de vanité, Wolfgang a trop bon cœur pour ne pas se réjouir d'apporter désormais sa contribution au budget familial. Ce n'est peut-être pas, pourtant, avec une joie sans mélange.

Car la condition d'un Konzertmeister ou d'un vice-Kapellmeister au service du maître de Salzbourg ne diffère guère de la condition d'un premier Kapellmeister au service du maître d'Eisenstadt et d'Esterhaz, et c'est pourquoi, tout à l'heure, nous avons insisté sur l'exemple de Joseph Haydn. Wolfgang a tout autant de raisons de ne pas s'en satisfaire, il est plus jeune, moins sage ou moins timide, et il a reçu pour le moins quelques effluves des idées françaises. Quand un jeune homme commence à gagner sa vie, il est fier à juste titre de se savoir socialement adulte en faisant sonner l'argent de son premier salaire. Mais, le 9 août 1772, Wolfgang ne commence pas à travailler : il obtient enfin que cesse une situation par trop injuste où il travaillait sans être payé. Qualité ou défaut, le trait dominant de Colloredo n'est pas la prodigalité; nous ne serons donc pas d'une extrême audace en supposant que, du moment où il consent une juste rétribution à son serviteur, il s'estime en droit de parler net, d'exiger plus strictement un service plus important. Désormais, voici Wolfgang rivé à sa chaîne plus étroitement. Il serait psychologiquement normal que ce soit à ce moment précis qu'il commence à réfléchir sur sa position, et que sa réflexion soit dépourvue d'allégresse.

On ne doit pas oublier, à ce sujet, que la fonction du musicien-domestique, même au poste le plus haut, ne consiste pas seulement à composer des œuvres sur commande pour les besoins du maître, mais aussi à diriger l'exécution d'autres œuvres, ou à y participer : il est compositeur de Cour (Hofkomponist), mais aussi chef d'orchestre et virtuose. Quand, en 1777, la première démission de Wolfgang sera acceptée, le comte Firmian appellera d'abord l'attention de Colloredo sur le fait que la chapelle de Salzbourg vient de perdre « un grand virtuose », à la fois claveciniste et violoniste. Accessoirement, Firmian ajoute en passant : « Et c'est aussi un bon compositeur ». Il ne faut donc pas évaluer la force de travail, livrée par Wolfgang à son patron, uniquement en fonction du nombre plus ou moins grand d'œuvres non perdues que Mozart a composées pour le service de Colloredo et dont nous pouvons dresser la liste. Le « grand virtuose » est mis bien plus souvent et plus constamment à contribution que le « bon compositeur » : c'est lui d'abord dont la valeur marchande est évaluée et payée.

Cet aspect de la question, toujours laissé dans l'ombre, a p
tant son importance. Chez le prince Esterhazy, Haydn est à la
d'une chapelle privée, il en est à peu près le seul composit
il a donc une activité créatrice considérable. A Salzbourg, les Mo
ne sont pas dans une condition moins servile, mais ils font pa
en outre, de la chapelle plus considérable d'un Etat d'Empire,
comporte plusieurs autres compositeurs (dont un au moins d
taille de Michaël Haydn) ; c'est donc d'abord et surtout comme
cutants et comme chefs d'orchestre qu'on a besoin d'eux. Or, de
des années, tout l'effort de Wolfgang tend à faire oublier ses exp
de virtuose précoce pour s'affirmer comme créateur. De ce p
de vue encore, et très vite, il doit éprouver sa situation à Salzb
comme très insatisfaisante.

Tout nous autorise par ailleurs à supposer qu'à cette date l'a
tion de Wolfgang pour son père demeure intacte et fervente (m
si elle n'a plus la nuance d'adoration de jadis, ce qui est norm
Personnellement, il n'a pas encore senti peser trop lourdemen
joug, mais à cet égard l'année a été beaucoup plus dure pour
pold, qui a perdu son dernier espoir de devenir premier Ka
meister, envers qui Colloredo ne sera jamais très bien dispose
qui a dû se voir refouler à un rang subalterne sans grande amé
A plusieurs reprises, beaucoup plus tard, quand surgiront de
fonds désaccords entre le père et le fils, Wolfgang rappellera
ses lettres combien il a souffert de voir Léopold traité par l'ar
vêque avec injustice, rudesse et mépris. Ces mauvais proc
s'étagent sur des années, mais ils ont dû commencer très vi
on devine quelle impression ils ont pu produire sur un jeune ho
de seize ans et demi, blessé dans sa piété filiale, humilié da
fierté du nom qu'il porte, amené peut-être par là à cette décou
que son père n'est décidément pas un demi-dieu, mais un homm
qui on peut manquer d'égards et qui peut manquer de caractère
patience ou de dignité quand il réagit (découverte parfois a
mais libératrice, qui met fin aux dernières séquelles de la men
infantile), conduit en tout cas à voir dans la condition présen
son père la prophétie de sa propre condition future.

Wolfgang a déjà trop de culture, de goût et d'expérience
trice en matière de musique pour voir en Léopold un grand
méconnu et bafoué. Mais s'il lui prenait fantaisie d'espérer é
per à un sort analogue, sous prétexte qu'il est lui-même d'une
autre qualité, il lui suffit de regarder à ses côtés le musici
très grande envergure qui partage avec lui le titre de Kon

ister : Michaël Haydn. Il a composé, au mois de mai, un *Re-a Coeli* pour sa jeune femme, il est donc assez intime avec lui intenant pour observer avec tristesse comment cet homme, em-ché de donner sa mesure dans une atmosphère confinée et une ition servile, achève de compromettre ses dons magnifiques en donnant à la boisson. A l'âge où on a le plus besoin de se voir poser des perspectives d'avenir, et de les concrétiser par des mples humains de réussite et d'accomplissement de soi-même, il devant lui l'horizon domestique de Salzbourg, et à ses côtés opold et Michaël Haydn, un honnête musicien assez borné, et un ogne qui touche au génie mais ne peut se développer. (On com-nd, par avance et pour anticiper un peu, de quel prix sera pour l'exemple humain et non seulement la révélation technique de eph Haydn, quand il aura l'occasion, l'année suivante, d'en dé-vrir les dernières œuvres). Pour peu que Wolfgang soit capa- de plus de réflexion qu'un rossignol ou qu'un ange, on com-nd qu'il puisse trouver quelque pathétique à se rendre compte il ne doit compter que sur lui-même pour ne pas s'user ou vilir.

Reste un dernier point : pourquoi, à l'effervescence de produc-ns symphoniques entre décembre et août, succède-t-il une série *Quatuors* (et de *Sonates*) qui coïncide avec un extrême ralen-ement dans la composition orchestrale ? Nous savons bien quelle onse une telle question appellerait, si elle se posait à propos de ethoven : la production de *Quatuors* correspond chez lui à une se grave qu'il va surmonter, ou à un échec extérieur auquel il ond par un approfondissement plus intime de l'expression : les « *Quatuors Lobkowitz* » correspondent aux progrès de la surdité ssante et se terminent par la victoire sur la « malinconia »; les s « *Quatuors Razumovski* » répondent au double échec de *Fide-* le *X*e *Quatuor*, à la catastrophe de Wagram ; le *XI*e *Quatuor*, à crise sentimentale de mai 1810 ; les cinq « *derniers Quatuors* », succès douteux de la *Neuvième*, au fiasco des souscriptions pour *Messe en ré majeur*, à l'incompréhension grandissante qui fait le ert autour du héros. — Or, il semble, avec les « *Quatuors mila-s* », que Mozart commence vraiment à découvrir le genre spéci-ue du quatuor, avec l'intériorité poétique qu'il comporte ; on est nc en droit de se demander si le processus beethovenien n'a pas é ici.

Correspondance à une crise grave : le contenu de ces *Qua-rs* le dit assez. Mais aussi, peut-être, réponse à un échec : nous

donnerions beaucoup pour savoir lesquelles des *Symphonies* de 1
ont été exécutées sur le moment à Salzbourg même et quel acc
elles y ont reçu, de la part du suzerain et de la part de l'ensen
des auditeurs. Nous savons que Colloredo n'aimait que la musi
italienne : qu'a-t-il pu penser d'œuvres qui rappelaient si peu
séries d'ouvertures interchangeables et sans prétention? Un
témoignage nous est parvenu : celui du correspondant de Burney
Si, comme il est très vraisemblable, ce correspondant est lui-mê
salzbourgeois, il est bien possible que son jugement peu flatt
reflète une opinion plus générale. Si la source de Burney est co
tituée par le rapport d'un hôte de passage, il est significatif q
ne dise mot d'une popularité quelconque obtenue par les œu
de Wolfgang parmi ses concitoyens. Mozart lui-même n'a
jamais songé à les reprendre pour une exécution ultérieure, com
il le fera souvent, même pour des œuvres antérieures. Il est don
présumer que le grand effort par lequel Mozart accumulait ses
tatives dans le pressentiment d'une symphonie de type nouveau
destination nouvelle plutôt, s'est heurté à une incompréhens
voire à une désapprobation quasi générale. Sitôt sorti vraimen
l'adolescence, le jeune Mozart ferait ici sa première expérie
d'un échec, au moins d'une tentative mal accueillie, avant
faire une seconde avec *Lucio Silla,* l'hiver suivant. Ici encore
tragique affleure.

Le pathétique propre au *Sturm und Drang,* tel que nous a
essayé de le définir plus haut, est lié à l'exercice d'un effort c
complissement humain et d'action créatrice se heurtant à des co
tions sociales éprouvées comme inadmissibles. Rien que de n
rel à ce que nous le trouvions chez Mozart dans le contexte
vient d'être évoqué. Avons-nous besoin d'ajouter que le *Sturm*
Drang ne suffit à expliquer ni des données personnelles inhére
à un tempérament, ni les nuances d'affectivité que commanden
circonstances d'un moment et l'âge d'un individu? Cela va de
bien qu'il nous semble nécessaire de le souligner. Le nouvel am
de Wolfgang et son issue malheureuse, à quoi font allusion les
tres de Milan, peuvent avoir aussi contribué à assom
l'atmosphère; il est possible, par contre, qu'ils aient été ress
avec un pathétique accru, précisément parce qu'ils se détachaien

10. « Son cas offre un nouvel exemple de cette vérité que le
précoce est chose plus rare qu'excellente ». Burney était un musico
anglais.

fond plus tragique d'une conscience plus profonde de la situa-
on objective où se trouvait l'amoureux. En 1771, déjà, Wolfgang
vait éprouvé un sentiment malheureux : nous avons remarqué alors
ue rien n'en avait transparu dans les œuvres du moment; si les
ompositions de 1772-73 rendent un son poignant et tout nouveau,
oit-on conclure que l'amour de Wolfgang fut, cette année-là, beau-
oup plus ardent et passionné? ou que l'état d'esprit du *Sturm und
rang* donnait au mal d'amour une qualité tout autre? Les deux
ypothèses sont, d'ailleurs, parfaitement conciliables. — L'on pour-
ait apporter des remarques analogues sur le difficile passage de
'adolescence à la jeunesse, ce désarroi (qu'éprouve tout jeune
omme entre les stades de maturité consciente et de maturité active
uxquels il n'accède pas par degrés simultanés) que Mozart traduira,
ans treize ans, par l'expression musicale du Chérubin des *Noces*.

Ce qui mérite, croyons-nous, qu'on s'y arrête davantage, c'est
e rôle qu'a pu jouer, dans cette poussée de *Sturm und Drang*, la
aissance du dramaturge en Mozart. On connaît bien la disposition
nnée de l'enfant Wolfgang à créer des personnages fictifs. Cette
endance constante se satisfait dans le jeu et le caprice; mais, lors-
ue le musicien adolescent doit écrire sur un livret à plusieurs per-
onnages, il ne témoigne encore d'aucun souci de caractériser cha-
un d'eux : il a le goût du théâtre sans en avoir encore le sens
éel, et c'est normal. Or, avec *Lucio Silla*, de façon timide encore
t sporadique mais très nette, le drame passe du monde du jeu au
monde de la vie. Wolfgang réalise que la musique peut s'accorder
une action, caractériser un individu, exprimer une tension tragi-
que. Et nous avons noté qu'il s'en apercevait conjointement. La
oussée de *Sturm und Drang* qui le soulève n'y est certes pas étran-
gère; mais l'âge de Mozart peut y contribuer tout autant, s'il est
vrai que la jeunesse correspond au pluriel des possibles, et l'âge
mûr au singulier de la plénitude réelle. Quel adolescent, à dix-
sept ans, n'a cherché durant des heures, devant sa glace et en lui-
même, *qui* il est vraiment, quel visage entre tant d'expressions
éphémères de sa physionomie, quelle orientation professionnelle,
quelle tendance entre tant de goûts contradictoires, correspondaient
vraiment à ce nom auquel il répondait et sous lequel on le désignait
du dehors sans confusion possible? Et que signifie ce pouvoir du
musicien (comme du romancier ou du poète tragique et comique) de
tirer, de ses propres idées musicales, l'évocation d'êtres humains
si dissemblables qu'ils s'opposent et se déchirent? Comment, à
l'âge et à l'heure où Mozart écrit les *arias* du rôle de Giunia, le

trio où Giunia, Cecilio et Silla s'affrontent, les deux problèmes coïncideraient-ils pas? et comment ne s'aggraveraient-ils pas du se fait qu'ils coïncident? Quel que soit, d'ailleurs, celui des de problèmes qui s'est posé le premier à la tête ou au cœur. Que l « *Quatuors milanais* » soient, dans leur ensemble, antérieurs postérieurs à *Lucio Silla,* peu importe. Ce qui nous y frappe, c' la multiplicité inusitée des petits sujets que Mozart introduit da la plupart des morceaux, leur caractère souvent fragmentaire, l'i pression d'émiettement pulvérisé que donne leur foisonnement. L' tivité esthétique se révèle ici bien plus lucide que la lucidité ratio nelle; car on peut être sûr que Mozart n'a pas à ce moment u conscience assez claire des problèmes qui l'agitent, qu'il n'a p non plus une conception assez moderne de l'expression musica pour avoir choisi à dessein de rendre le pluriel interrogatif de jeunesse par l'éparpillement des sujets musicaux. S'il a systém tisé et poussé jusqu'à l'extrême le procédé italien traditionnel c sujets à nombre libre, c'est parce que ce procédé convenait s à ce qu'il avait envie d'écrire. Et cette rencontre, qu'il n'a p pu délibérer, est plus révélatrice que tout calcul.

Il y a des hommes qui se posent peu ou qui ne se posent jam cet ordre de problèmes. A dix-sept ans, Beethoven se tient en le cadavre de sa mère et son père ivre-mort, avec deux frères p jeunes à nourrir. Comment pourrait-il s'interroger sur lui-mên alors que son duel avec le Destin suffit à caractériser déjà s identité? Mozart tout au contraire. Il a dû lui sembler tout na rel d'être tour à tour l'enfant prodige choyé des Cours et des lons et le petit garçon studieux qui travaille son arithmétique sa grammaire. Il a conservé la même spontanéité quand on l'exh devant l'Europe ou quand il s'amuse avec Schachtner à Salzbou Il résout les difficiles problèmes techniques que lui pose Barri ton, et soudain se met à caracoler. Et quand il aura quatorze quinze ans, il se plaira encore follement aux mascarades et a masques des carnavals italiens, dont il dépeint le charme à Nanne — Mais à présent, trouve-t-il toujours aussi plaisant d'être à fois le virtuose miraculeux qui sautait au cou de l'impératrice le compositeur dont la musique même dépend d'un caprice de Co redo? Il est passé par tant de pays, il a déjà tant d'expériences ac mulées : de quoi va lui servir cette précieuse polyvalence au fond Salzbourg? et de tous ses trésors, lequel peut devenir le talism qui ouvre l'avenir? A l'heure où il pressent qu'il ne peut comp que sur lui-même, qui est-il lui-même? — « Romantisme de la

erté », soit ; si l'on trouve l'expression audacieuse et originale, n aurait bien tort de se gêner pour l'employer. Mais à condition ajouter aussitôt ce qui détermine tout le reste : le pathétique pro-re de Mozart à ce moment n'est pas celui de n'importe quel éphèbe moureux, même pas celui de n'importe quel jeune musicien qui écouvre son sens dramaturgique, c'est le pathétique d'un jeune llemand du *Sturm und Drang.*

Jean et Brigitte MASSIN.

Extrait d'un ouvrage publié au Club français du Livre : *Wolf-ang Amadeus Mozart,* 1959, 680-695. (Avec l'aimable autorisation e l'Editeur, 8, rue de la Paix, Paris-2e).

LA GRANDE MUSIQUE INSTRUMENTALE EN EUROP
DE 1789 à 1830

L'année 1789 est considérée à juste titre comme un tour
décisif de l'histoire. Grâce à la victoire de la Révolution franç
la prédominance du régime féodal est brisée, bien que celui-ci
siste dans certaines parties de l'Europe ; à la période féodale de l
toire européenne succède ainsi définitivement la période bourge
capitaliste. Les différentes tentatives pour fausser et annuler
conquêtes de la Révolution bourgeoise n'y ont rien changé. N
18 Brumaire du consul Bonaparte et la mise en place de la d
nation de la grande bourgeoisie en France sous sa dictature,
Restauration par les puissances de la Sainte-Alliance victori
n'ont pu faire tourner en arrière la roue de l'histoire. Les rap
de production capitalistes, la révolution industrielle, l'abolitio
servage à la campagne, la législation bourgeoise et avec elle
mœurs et les idées bourgeoises se sont imposés irrésistible
malgré toutes les barrières politiques. Au nom des droits
l'homme, ce fut la victoire d'une classe, la classe bourgeoise,
aussi longtemps qu'elle fut en lutte avec la féodalité, ne récla
pas ces droits pour elle seule.

Il est clair qu'un tel bouleversement social devait égale
ouvrir des voies nouvelles à l'art, et plus particulièrement à la
sique. Le sentiment de la liberté conquise plaçait l'individu cré
devant des tâches artistiques jusque là inconnues de lui. Pour
il ne s'avérait nullement nécessaire de briser les formes trad
nelles. De même que la Révolution n'était pas tombée du
mais avait été le résultat inéluctable d'une lutte de classe a
née, s'accentuant d'année en année, de même le nouveau s
ment, la nouvelle façon de vivre moderne et individualisée p
racine dans la conception bourgeoise des Lumières, qui avait
puis le milieu du XVIII[e] siècle, pris des formes de plus en plus
sives dans tous les domaines de la pensée et de l'art.

En ce qui concerne la musique instrumentale, nous savons
grands développements historiques elle doit à cette dernière pé
la plus marquante de l'époque prérévolutionnaire des Lumière
création de la forme moderne de la sonate dans la musique
piano, le quatuor à cordes, la symphonie et l'ouverture d'
symphonique. La pensée et le sentiment bourgeois éma

créèrent ainsi les genres instrumentaux qui leur convenaient, avec leur propre ensemble de formes différenciées. Le but était nouveau et grand : refléter le visage intérieur de l'individu, « l'homme » (ce qui revenait au même), dans son développement organique, dans ses contradictions internes, dans ses luttes et dans le sentiment optimiste de sa valeur, par le langage sans concepts de la « musique absolue ». Ce que nous avons l'habitude de désigner en musique par le terme « classique », aussi bien du fait du style que de celui de son contenu humaniste, a été créé dès avant la Révolution par les principaux compositeurs des Lumières, en tant qu'expression immédiate de la lutte idéologique contre les freins et les entraves, les contraintes humiliantes et les forces destructrices de l'ordre féodal régnant. C'étaient là des conquêtes spirituelles et formelles auxquelles les artistes postrévolutionnaires ne pouvaient renoncer. Ce fut le grand lien, la continuité indestructible du classicisme pré et postrévolutionnaire, son unité interne inégalée, depuis l'école de Mannheim jusqu'à Cherubini et Beethoven. Cette unité sans faille a permis à Joseph Haydn de ne produire ses œuvres les plus mûres et les plus marquantes dans le domaine de la symphonie, du quatuor à cordes, et aussi de l'oratorio, qu'après la Révolution française, sans qu'elles aient semblé dépassées aux contemporains progressistes. Qu'on songe seulement à la renommée de Haydn précisément dans le Paris des années de la Révolution et à son influence sur Méhul et Cherubini. Ou bien, souvenons-nous de Beethoven, qui, selon le mot d'adieu significatif de son mécène de Bonn, Waldstein, « reçut l'esprit de Mozart des mains de Haydn ». Rien n'était plus éloigné de sa pensée que détruire les formes du classicisme prérévolutionnaire, même dans l'exemple souvent cité de la *Neuvième Symphonie,* où il avait plutôt en vue une synthèse logique et organique de la symphonie et de la cantate. Il a au contraire, en véritable novateur, élargi et transformé ce classicisme et l'a mis ainsi au service de la conception classique du monde, amplifiée par la révolution.

C'est là qu'apparaît justement la différence. Car l'élargissement et la transformation des formes classiques et le changement de caractère du langage musical ne peuvent évidemment être détachés du contenu. Aussi bien dans la façon de traiter la forme que dans le langage musical, une *nouvelle qualité* se fait jour, surtout chez Beethoven, qualité qui, avant la Révolution, ne se rencontrait qu'occasionnellement dans les œuvres des classiques. C'est le *style héroïque, militant,* et le *penchant impérieux vers la musique à programme.*

En quoi consistait cette différence? La réponse peut se rédui
un problème politique crucial : l'emploi de la violence. Jus
la Révolution, même les artistes les plus progressistes avaient
convaincus de la possibilité de concilier l'absolutisme éclairé
l'émancipation politique de la bourgeoisie. Qu'il nous soit pe
de rappeler à ce sujet que même après la prise de la Bastille, la C
vention nationale ne supprima pas la monarchie, croyant pouv
suivant l'exemple anglais, remplacer la monarchie absolue pa
monarchie constitutionnelle. Il a fallu la grande conjuration du
et de la noblesse avec les puissances d'intervention étrangères
que, trois années plus tard, Louis XVI trouvât la juste fin d'un
gaire traître à son pays. Ce ne fut qu'en 1792 que la France
transformée en république par les Jacobins. Alors seulement o
l'expérience sanglante que l'appel adressé pendant des années
raison reposait sur une illusion, tant qu'il ne pouvait s'appuyer
la puissance politique, et que l'ordre ancien ne cédait pas
combat la place à l'ordre nouveau. En d'autres termes : les g
des idées humanistes du classicisme prérévolutionnaire demeura
mais les moyens de les concrétiser s'éclairaient d'un jour nouv
ouvrant des voies nouvelles à l'art musical. L'impulsion irrésis
vers l'action s'empara de lui et, indissolublement liée à celle-c
volonté de « programmatiser » le contenu idéel général. Les
ports de l'action — il ne pouvait y avoir de doute à ce sujet
étaient les masses révolutionnaires, leurs chefs et leurs héros. I
langage héroïque, leur souffle ardent et leur élan irrésistible fi
leur entrée dans l'opéra et dans la musique intrumentale, a
avoir tout d'abord fait leurs preuves indiscutables dans les ch
de lutte de la Révolution et des guerres de défense patriotique

A cette *démocratisation du caractère* de la musique correspo
la démocratisation du *contenu*, l'effort vers une signification
équivoque de la musique instrumentale, la « programmatiqu
l'instrumentation plus robuste, l'accentuation des conflits. Voilà
éléments réalistes qui témoignaient irrécusablement de l'entrée
classicisme dans une nouvelle période héroïque et militante, d
prise de conscience chez le compositeur classique de sa respons
lité dans la société, de la transformation du caractère de son
devenu public.

La période des Lumières avait été, en ce qui concerne la m
que, soutenue par un très grand nombre de personnalités plus
moins importantes dans les pays les plus divers, personnalités
avaient contribué en commun au développement des contenus

ux et des formes et genres convenant à ceux-ci. Elle connut érentes écoles et tendances qui ont finalement trouvé leur point minant et leur accomplissement dans les œuvres de Haydn et Mozart.

La période musicale de 1789 à 1830 offre un tableau différent. l'on fait abstraction des compositeurs de la Révolution française, c à leur tête Méhul et Cherubini, les individualités moyennes et bles disparaissent presque complètement devant les grands noms représentent l'esprit véritable de cette période : Beethoven, èber, Schubert et Rossini.

La seule mention de ces noms suffit à comprendre l'immense entail des tendances et les contradictions de cette époque. Mais même temps, son déroulement tragique, les menaces qui pe-ent sur ses grandes idées et la déformation de celles-ci devien-nt musicalement « visibles ».

Un bref aperçu de l'œuvre des compositeurs français et de Bee-ven montre déjà en quoi consistaient ces idées. Avec l'apparition Rossini, avec son indescriptible marche triomphale à travers te l'Europe, l'avance de la conception révolutionnaire des Lu-ères dans la musique semble stoppée, — plus encore : remise en estion, rejetée. Non seulement Beethoven, directement en cause, — peu après lui — le jeune Heine, mais le génial Italien lui-me était absolument conscient du fait que « la Restauration it l'époque de son triomphe ». C'était en même temps le triom-e de la musique flattant l'oreille sur le message dangereusement bilisateur de la musique de la Révolution et du géant Beethoven, ri en son sein et grandi au delà d'elle. « J'espère vaincre la Ré-lution allemande avec l'aide de Dieu, comme j'ai vaincu le conqué-nt du monde », avait promis Metternich aux souverains de la inte-Alliance, en 1815. Nous savons qu'il réussit à réaliser son gramme pendant trente-trois ans, en transformant non seulement llemagne, mais la moitié de l'Europe en un Etat policier. Mais était assez diplomate pour adoucir celui-ci, surtout pour la bour-oisie mécontente, en « l'apaisant » par une politique systématique corruption morale. Nous comprenons ainsi pourquoi, dans le do-ine de la musique, son homme était non pas Beethoven, mais ssini. Et ce ne sera pas dénigrer son talent généreux que de nstater, conformément aux faits historiques, que Rossini s'est lontiers prêté à ce rôle. Ce n'est qu'en voyant surgir à Paris Révolution de 1830 — l'Italien à la tête froide avait suffisam-ent gardé le sens des réalités politiques — que le maître des plai-

sirs musicaux de la Restauration fut las de son rôle réactionna
C'est ce que nous montrent ses derniers opéras, *Moïse* (dans sa
conde version), *le Siège de Corinthe*, contribution artistique de l
sini au soulèvement patriotique des Grecs, et *Guillaume Tell*. C'
là sans aucun doute le rapprochement avec l'opéra français d
Révolution, dans les conditions de la Restauration. Mais il éch
Il devait échouer, parce que le langage héroïque lui était r
étranger, et qu'il lui manquait la conviction intérieure suscep
de le lui faire acquérir. Et cette défaillance peut bien nous
comprendre le curieux silence dans lequel tomba, après la Rév
tion de Juillet, ce compositeur d'opéras et d'ouvertures tant

Tout autre est le cas de Carl Maria von Weber. On sait qu
puisé ses impulsions les plus fortes dans sa lutte passionnée co
Rossini et la prédominance de l'opéra italien en Allemagne. A
poste de combat conscient, il a contribué à la consolidation dé
tive de l'opéra national allemand par son *Freischütz*, son *Eurya*
et son *Obéron*. Grâce à cette prise de conscience créatrice, il r
sit à concrétiser les traits nationaux de la musique allemande
degré jusque là insoupçonné. Ce que l'Allemand entend par *Ge*
(âme), la naïveté intacte de la vie populaire, les liens avec la
trie et la nature, « la profondeur inviolée des sentiments » (He
« le sentiment intérieur dans lequel communient tous les hom
de bonne foi, c'est-à-dire l'humanité » (Gœthe), tout cela s'e
mait avec une pureté merveilleuse dans son mélodieux langage
sical. Il y allia la puissance et l'élan enthousiaste du patrioti
forgé dans les guerres de libération allemandes de 1809 - 1813

Mais comme celle de tous les romantiques, la position de W
était malheureusement double. Elle était autant dirigée contre
idées de la Révolution française que contre tout ce qui menaça
caractère national. C'est à cela que le romantisme allemand
son double visage si curieux, sa grande dualité. Cela nous e
que la glorification maladive du système corporatif médiéval
milieu du bouleversement historique de la révolution industr
la transfiguration idéaliste de tout ce qu'il découvre de vie et d'
gination dans la poésie populaire allemande. Et cette contradi
néfaste nous explique aussi pourquoi une œuvre scénique musi
ment aussi riche et importante que l'*Euryanthe* n'a pu être sa
à ce jour, malgré toutes les tentatives de réanimation et de t
cription.

Beethoven aussi était, on le sait, un grand patriote allen
Mais à la différence de Weber, qui ne méprisait pas seulemen

poléon, mais toute la France, Beethoven fit toujours une nette distinction entre la nation française, la Révolution française, et Napoléon, en qui il combattit le renégat et le falsificateur de celle-ci. Il savait trop bien ce qu'il devait aux Lumières françaises, à la nation française, à la Révolution française : sa propre conception démocratique et révolutionnaire du monde, qui contribua de façon décisive à consolider sa conscience nationale allemande. C'est pourquoi nous ne pouvons découvrir, sur le plan musical, aucune différence de style entre le Beethoven héroïco-révolutionnaire de l'*Héroïque*, de la *Cinquième*, des grandes ouvertures ou du *Fidelio*, et le Beethoven héroïco-patriotique d'*Egmont* ou de la *Septième*. Il est resté jusqu'à son dernier souffle, contre toutes les tendances restauratrices du romantisme, un démocrate allemand révolutionnaire, un classique allemand révolutionnaire.

Il en était autrement chez Weber. Ne comprenant pas les conquêtes historiques de la Révolution française, il se trouvait exposé à peu près sans défense aux dangers réactionnaires du romantisme. C'est pourquoi sa tentative de fondre dans l'*Euryanthe* l'héroïque et le romantique était vouée à l'échec. Mais qu'il l'ait osée, qu'il ne fût pas prêt à sacrifier l'héroïque, cela nous montre par ailleurs l'authentique fond démocratique de sa conscience nationale. C'est pourquoi, lui, compositeur d'opéras, comprit ce qu'il y avait d'essentiellement neuf dans le langage instrumental de Beethoven, son caractère symphonique, son idée poétique, sa « programmatique ». Il ne l'a pas seulement démontré dans la manière symphonique dont il traitait son propre orchestre d'accompagnement dramatique, et dans ses opéras ; c'est dans ses œuvres symphoniques que cela se révèle le mieux : les ouvertures du *Freischütz*, d'*Euryanthe* et d'*Obéron*. La voie si magnifiquement tracée par Beethoven dans ses ouvertures héroïques de *Leonore*, de *Coriolan* et d'*Egmont*, voie où la forme symphonique est pénétrée par l'idée poétique, par la programmatique, Weber la suit avec fermeté dans ses ouvertures magistrales. D'autre part, il suffit de jeter un regard sur les titres mentionnés pour apercevoir la distance spirituelle qui séparait de plus en plus Weber de Beethoven. C'était le fossé qui, à cette époque, se creusa entre le classicisme et le romantisme, en plein milieu de la musique allemande, non du fait des musiciens, des artistes, mais du fait d'un système politique réactionnaire qui espérait, « avec l'aide de Dieu, vaincre la Révolution allemande ». Ce système ne s'était à vrai dire pas davantage prononcé en faveur de Weber, mais en faveur de Rossini. C'est ainsi que fut rétablie la

véritable fraternité d'esprit nationale et démocratique entre Beethoven et Weber.

Examinons enfin la position de Franz Schubert. On sait tout ce qui le liait à Weber, c'est-à-dire les aspects positifs, tournés vers la vie, du romantisme : ses liens avec le peuple et avec la nature, la chaleur humaine du sentiment, la force intacte de la naïveté, la poésie du son. Grâce à son talent généreux, ces traits se révèlent chez Schubert avec encore plus de richesse. Le fait qu'il s'oppose plus résolument que Weber aux courants négatifs du romantisme, et cela bien qu'à Vienne, haut-lieu de la Restauration, il fut exposé plus directement à ses influences nuisibles et paralysantes, est des plus remarquables. Si Weber s'était laissé contaminer par la lutte réactionnaire contre les idées de la Révolution française, son cadet, Schubert, enfermé derrière la « muraille de Chine » de l'Etat policier autrichien, lui, était éloigné de ces idées par la force. Sa résistance croissante contre cet Etat, sa conscience de plus en plus aiguë de la tiédeur et de la passivité de la bourgeoisie autrichienne, sa solidarité croissante avec les nationalités non-allemandes de l'Etat impérial maintenu par la force et les intrigues, et, lié à cela, le renforcement de sa propre conscience nationale autrichienne, tout cela n'en est que plus étonnant. Ce processus de maturation politique s'accomplit avec une acuité croissante aussi bien dans sa pensée que dans son développement musical. Weber n'a su trouver ni des paroles ni des sons mettant en accusation la paix des cimetières de la Restauration, exprimant une tragique révolte contre l'impossibilité de concilier l'art et la vie dans la société bourgeoise capitaliste, tels que ceux formulés par Schubert dans son poème *Klage an das Volk* (Plainte au Peuple) ou dans des œuvres comme la *Symphonie en si mineur*, le *Quatuor en sol majeur*, ou dans le *Winterreise* (Voyage d'hiver). Dans sa compréhension critique de la réalité dans laquelle ils vivaient et créaient tous deux, Schubert dépasse de loin Weber.

Il peut sembler d'autant plus surprenant que la résistance nationale de Weber contre Rossini ne fut nullement partagée par Schubert. En tant que compositeur d'opéras surtout, Schubert avait toutes les raisons de considérer que les faciles succès de Rossini à Vienne lui portaient ombrage et de se plaindre amèrement du manque de dignité nationale du « Parti de la Cour ». Malgré cela, il reconnut le génie en Rossini, et ses deux *Ouvertures italiennes* montrent à quel point il était prêt à écouter ses leçons. Il n'aurait sans aucun doute jamais réussi à y dépasser, si c'est possible, son mo-

dèle, si le style léger, aérien et alerte de Rossini ne lui avaient spécialement convenu en tant que Viennois. Ei si la musique de *Rosemonde* a fait connaître le nom de Schubert dans le monde entier, jusqu'à égaler en succès les ouvertures de Rossini, elle doit surtout cette réussite historique à l'amalgame, unique en son genre, du « Gemüt » allemand et de la légèreté italienne, amalgame qui ne pouvait voir le jour qu'à Vienne, capitale de l'Autriche.

Mais il y avait encore pour Schubert autre chose à admirer chez Rossini, cette autre chose qui reliait le contemporain italien — bien qu'avec toute la révérence convenable — aux modèles sacrés, Mozart et Haydn : son sens clair et classique des formes. Cette qualité était bien plus qu'une question de forme pour Schubert. Tous ses rapports avec les Lumières prérévolutionnaires s'y trouvaient enfermés. Et parce que celles-ci, dans leur forme typiquement autrichienne, le Josephinisme, représentait la seule tradition qui, malgré sa mise au ban et sa persécution par la Restauration, le reliait aux idées progressistes de l'humanisme classique, nous comprenons pourquoi il s'y maintenait si âprement, en tant que compositeur de musique instrumentale, surtout dans ses six symphonies de jeunesse — avant de la surmonter par son explication tragique et finalement même héroïque avec la Restauration (*Symphonies en si mineur, en ut majeur*). Il s'ouvrit d'autant plus volontiers aux influences de Rossini (*Ouvertures italiennes,* musique pour *Rosemonde*). Ce qui lui importait, le résultat nous le montre : une continuation et un enrichissement de la gaieté classique par le nouvel élément viennois, la fusion du sens classique de la beauté et de la vérité avec le « charme » et le « Gemüt ». Dans ces petits chefs-d'œuvre, nous assistons à une précieuse seconde floraison du classicisme prérévolutionnaire, enrichie et renforcée de ses traits autrichiens, plus précisément : viennois.

Nous ne voulons pas dire par là que cette joie de vivre ait fait défaut à Haydn et Mozart. Mais Schubert avait alors absolument le sentiment qu'il y avait encore certaines choses à dire en ce sens. Et c'est pourquoi il accueillit si volontiers l'influence de Rossini, non pas pour trahir sa propre tradition nationale, mais au contraire pour y faire apparaître d'autant plus librement les traits propres à sa patrie viennoise.

Il reste à examiner les rapports entre Schubert et Beethoven. Il y a des modèles qui deviennent inaccessibles, parce qu'il y a rupture dans les données sociales et spirituelles ou parce qu'elles n'existent plus. Beethoven était devenu un tel modèle inaccessible pour

Schubert, bien que leur existence se déroulât dans la même ville, dans les mêmes conditions générales. La collectivité à laquelle le solitaire Beethoven s'adressait avec une persévérance inébranlable était détruite. A sa place, ce qui s'offrait au jeune Schubert, éloigné par la force des idées des Lumières et de la Révolution, c'était l'abîme devenu infranchissable entre la vérité et la réalité, entre l'art et la vie. D'où la retraite vers l'amitié, le besoin de protection contre l'oppressante réalité de la Restauration, la naissance du grand *lyrisme tragique*. S'il y avait un moyen pour Schubert d'imiter Beethoven en tant que compositeur de musique instrumentale, après l'avoir dépassé dans le domaine du lied lyrique, il ne pouvait être trouvé que dans l'approfondissement de ce nouveau lyrisme tragique. Ce ne fut pas sans recherches hésitantes et sans tâtonnements que cette démarche hardie réussit. Dès le vivant de Beethoven — au moment de la *Neuvième Symphonie* — Franz Schubert, alors âgé de vingt-six ans, créa, avec sa *Symphonie en si mineur,* l'œuvre orchestrale la plus importante de l'époque qui ne fût pas due à la plume de Beethoven. Mais elle demeurait tronquée, « inachevée », en elle-même un signe visible de la recherche et de l'insuffisance artistique, du moins aux yeux de son créateur mécontent. Où aurait-il alors trouvé le courage pour un finale aux tragiques conflits de cette symphonie ? Le grand lyrique Schubert devait se heurter au problème du finale aussi longtemps que la route vers un nouveau sentiment de vie héroïque, qui lui aurait offert une solution, lui restait fermée. Mais peu de temps après, Schubert réussit ce deuxième pas décisif. Il l'accomplit dans sa *Symphonie dite de Gastein,* où, selon les résultats des plus récentes recherches, nous ne devons voir autre chose que la grande *Symphonie en ut majeur,* juste avant la brusque fin de sa carrière d'artiste douloureusement brève. Et vraiment, cette profession de foi en la vie d'un homme de trente-deux ans, élevée et puissante, n'est pas compréhensible sans le lyrisme tragique auquel elle a été arrachée dans de durs combats riches en conflits. Si Schubert a si magnifiquement réussi le finale de cette symphonie, c'est parce qu'il avait trouvé le langage héroïque universel. Personne ne peut se soustraire à son appel entraînant « à la force et à l'action ». Les puissants traits nationaux de cette symphonie aident à découvrir la source d'un tel langage. Il résulte de la conscience nationale autrichienne de son compositeur, conscience sans cesse consolidée, se fortifiant dans la résistance croissante à la Restauration réactionnaire, conscience liée par une solidarité fraternelle aux minorités non allemandes de

l'Etat des Habsbourg. Par la grande *Symphonie en ut majeur* de Schubert, l'époque de l'inactivité, de la passivité et de la léthargie, de la contemplation et de la satisfaction de soi à la Biedermeier est surmontée dans l'art autrichien. Créée deux ans avant la révolution parisienne de juillet 1830 et avant les soulèvements nationaux en Belgique et en Pologne, qui entraînèrent également une prise de conscience de l'intelligence bourgeoise en Autriche, une œuvre musicale introduit ainsi le mouvement démocratique de la « Jeune Autriche », qui devait, en 1848, amener la chute de la Restauration.

Ainsi, la période qui sépare les révolutions de 1789 et de 1830 voit dans la grande musique instrumentale européenne la lutte sans merci entre *progrès* et *réaction*, l'affirmation victorieuse et l'élargissement des valeurs classiques et humanistes et de leurs conquêtes instrumentales, contre toutes les tendances à l'amollissement et à la désintégration. Il serait vain de vouloir comprimer de telles contradictions fondamentales dans les moules usés du classicisme et du romantisme. Le front commun passait à travers les différents styles. Tandis que les conquêtes musicales du classicisme prérévolutionnaire furent utilisées par Rossini pour les mettre essentiellement au service de la stabilisation de la Restauration, Beethoven les enrichit des idées héroïques et de l'élan pathétique de la Révolution et les éleva au rang de messages montrant à la société le chemin de l'avenir. Par contre, nous reconnaissons dans le langage musical coloré de romantisme de Weber et de Schubert la ferme volonté de renouer avec Beethoven ou de retrouver la voie menant à lui, malgré tous les assauts des forces de la Restauration. L'universalité et l'internationalisme de son langage musical étaient devenus inaccessibles à ces deux musiciens. Le leur en fut d'autant plus fortement conduit dans la voie nationale. L'image de la patrie remplaça celle de l'humanité. Grâce à la grande tradition intacte de l'humanisme classique qui s'affirma victorieusement dans la période dissolvante de la Restauration, et prouva sa vraie force progressiste, cette image de la patrie ne sombra pas dans le patriotisme de clocher provincial et contemplatif.

Harry GOLDSCHMIDT.

« Die Periode von 1789 bis 1830. Einführung » dans Karl Schönewolf : *Konzertbuch. Orchestermusik;* Erster Teil : 17, bis 19. Jahrhundert (Henschelverlag, Berlin 1958), 247-257.

Traduit par Eva LEVY.

LEOS JANACEK

Introduction à une analyse de style

I

Cent ans se sont écoulés depuis la naissance de Leos Janacek, et vingt-six depuis sa mort [1]. On a peine à le croire, car la musique de Janacek semble, aujourd'hui encore, jaillir immédiatement du courant de la vie. Son audition suscite toujours des approbations ou des reproches passionnés. Pour certains musiciens, Janacek est l'exemple même de la musique classique nationale; mais d'autres ne veulent voir en lui qu'un ardent novateur, tout à fait unique en son genre, un démolisseur des vieilles normes et des vieilles conventions. Vous pouvez entendre donner Janacek pour l'exemple-type du réalisme musical, pour la preuve vivante des possibilités du courant réaliste en musique; mais d'autres vous affirmeront catégoriquement que son œuvre se rattache à ce qu'on appelle l'avant-garde, à l'expérimentation à tout prix, au naturalisme, à l'expressionnisme, à la décadence.

D'où viennent cette actualité toujours brûlante de l'œuvre de Janacek, les controverses passionnées qu'elle soulève et ces opinions si contradictoires qu'elle oppose ?

La réponse doit être cherchée dans la nature même de cette œuvre. Comme chez peu de compositeurs, on y sent vivre toute une époque pleine de désarroi, de contradictions, de douleur, de tragédies, de démoralisation, d'oppression et d'injustices sociales

---

1. Cette étude a été écrite pour le jubilé de Janacek et elle est parue originellement, un peu abrégée, sous le titre « Janacek, der grosse Repräsentant des kritischen Realismus in der tschechischen Musik » dans la revue *Musik und Gesellschaft*, V, 1955, 1, pp. 13-19.

poussées jusqu'à l'intolérable, mais riche en même temps d'aspirations sincères à une vie nouvelle, d'une volonté de créer un ordre nouveau, quel qu'en doive être le prix. Janacek — comme Bartok si l'on veut — porte en lui tout ce qu'il y a de véritablement grand. de vivant, de véridique, dans l'œuvre des classiques. Mais en même temps — comme Bartok — il est plein d'inquiétude, se refuse à l'imitation facile, brûle sans cesse du désir de saisir tout ce qui est nouveau, immédiatement urgent ; cela lui inspire l'esprit novateur le plus impétueux et l'oriente vers le modernisme. On a taxé de paradoxe — je dirai tout de suite : apparent — le fait que Janacek ait allié le sens de l'ordre classique à des audaces allant jusqu'à l'iconoclastie; même le meilleur connaisseur de la vie et de l'œuvre de Janacek, Vladimir Helfert, s'en est quelque peu étonné [2]. Mais il n'y a rien d'étrange à cela si on réfléchit au développement et au sens de l'œuvre de Janacek, et à ses attaches avec l'époque.

Les racines de la création artistique de Janacek plongent profondément dans la période d'apogée du mouvement national tchèque des années 1860 à 1870 et se rattache notamment à l'œuvre artistique de Smetana et de Dvorak. Ce n'est pas seulement qu'il ne cesse de revenir dans ses articles à la grandeur de Smetana [3]; ce n'est pas seulement qu'il est l'un des premiers à présenter à Brno une reproduction parfaite des œuvres de Dvorak, et qu'il leur consacre toute une série d'analyses. Ce n'est là que le côté extérieur de la chose. Janacek est lié aux classiques avant tout par son démocratisme conséquent et par son éthique. C'est l'éthique smétanienne, c'est la fierté nationale qui se dégagent des paroles de Janacek, lorsque dans le feuilleton écrit à propos de son opéra *les Excursions de monsieur Broucek,* il souligne qu'il s'est agi pour lui d'une satire, « afin de retrouver la pureté céleste de nos martyrs nationaux », « que nous ne souffrions pas des caractères à la Broucek comme l'on souffre à cause des Oblomov » [4]. On retrouve l'esprit démocratique

---

2. Voir V. Helfert : « Les racines du style critique de Janacek », introduction au petit recueil des *Feuilletons musicaux de Janacek dans les Lidovye Noviny (Les nouvelles populaires)* [cité ultérieurement : *Feuilletons*], Brno, 1938, 23. Voir aussi la première partie de la grande monographie *Leos Janacek. Tableau d'un combat dans la vie et dans l'art*, t. 1, *Dans les chaînes de la tradition*, Brno, 1939.

3. Voir notamment le feuilleton *La pensée créatrice* du 2 mars 1924, *Feuilletons*, 139.

4. « Les excursions de monsieur Broucek ». *Feuilletons*, 60. Oblomov, héros d'un roman de l'écrivain russe du XIXe siècle Gontcharov, est devenu le symbole du riche, ignare, oisif et inutile, caractéristique des classes dirigeantes de l'époque (*N.d.l.R.*).

de Smétana et la compassion de Dvorak pour les simples gens dans le motif donné par Janacek à sa sonate pour piano en deux mouvements intitulée le *1.X.1905*, dédiée « à la mémoire de l'ouvrier percé de coups lors des manifestations pour l'université de Brno » : « Le marbre blanc de l'escalier de la Maison du Cercle de Brno... Ici tombe ensanglanté le simple ouvrier Frantisek Pavlik... Il n'était venu que par enthousiasme pour les études supérieures et des brutes l'ont assassiné ». L'amour de l'homme du peuple, l'intérêt pour le tragique de sa vie et pour sa lutte libératrice rapprochent souvent Janacek (dans les chœurs pour voix d'hommes, *Marycka Magdonova, Soixante mille, l'Instituteur Halfar*) de Petr Bezruc, le chantre du peuple minier silésien victime de l'oppression sociale et nationale. C'est de l'amour pour l'homme du peuple que naissent l'opéra de Janacek *Jenufa*, drame sur l'éthique du peuple campagnard, et le *Journal du disparu*, cycle de chants sur la tragédie d'un fils de paysan amoureux d'une tzigane et qui ne sut pas supporter la condamnation de son milieu imbu de préjugés. L'intérêt pour la lutte de l'homme du peuple conduit Janacek aux sujets démocratiques russes dans le poème symphonique *Tarass Boulba* et dans les opéras *Katja Kabanova* (d'après *la Tempête* d'Ostrovski) et *La maison des morts* (d'après Dostoïevski).

L'esprit démocratique va de pair chez Janacek avec un vif intérêt pour la musique et pour le chant populaires. Tous les classiques se forment sur la base de la tradition musicale populaire. Mais peu d'entre eux respirent aussi directement que Janacek par le chant populaire. L'amour du chant populaire, Janacek l'avait apporté de sa Lachie natale, région montagneuse des Beskides, à la nature merveilleuse, mais en même temps rude de misère et d'oppression. « Pourquoi, écrit Janacek, la partition de ces danses lachiennes doit-elle parcourir le monde ? Maintenant, après tant d'années ? La raison en est la large base de l'art populaire. Il me semble, rivières de Lachie, que vous coulez encore aujourd'hui aux rythmes de ces danses des temps anciens. Une belle contrée, un peuple paisible un dialecte doux comme le miel »[5]. Janacek n'a jamais douté que la musique populaire soit la base de tout grand art réaliste. Il écrit avec ardeur et esprit militant : « Les particularités typiques des mélodies (des mélodies des chants populaires s'entend — *A.S.*), sont l'œuvre de quantité d'auteurs, d'époques entières, de séries entières de

5. « Ma Lachie », *Feuilletons*, 38.

compositeurs populaires de nombreuses générations. Les compositions typiques reflètent la beauté des âges, la maturité intellectuelle du peuple. Comment y renoncer sans seulement y réfléchir? Si elles sont capables d'évolution, si l'on peut par elles se fondre dans le peuple, rendre un large essor à sa vie artistique en voie de disparition parce qu'ignorée dans sa floraison pendant plusieurs siècles ». Et, un peu plus loin, Janacek déclare : « Si donc le compositeur est pénétré d'un esprit national, s'il a vécu comme vit notre peuple, s'il ressent comme lui les peines, les fardeaux de la vie, la misère, la joie et le chagrin; s'il soupire de même, si les mêmes espoirs le raniment, si la même volonté l'affermit; si son sang vient de celui du peuple, alors sa pensée se communiquera par la même vibration de voix, nous observerons chez lui la même modulation de langage, qui par la parole passe jusque dans le chant : il sera alors aussi un compositeur populaire dans toute l'acception du terme » [6].

Janacek a collectionné activement les chants et la musique du peuple de Lachie et d'autres régions de Moravie; il a consacré au chant et à la musique populaires toute une série d'ouvrages théoriques solides et neufs, notamment une grande étude *Sur l'aspect musical des chansons populaires moraves* [7]. Janacek ne cesse de revenir au chant et à la musique populaires; c'est pour lui le critère fondamental même de l'analyse des classiques — tchèques et autres — notamment dans ses fameuses analyses des poèmes symphoniques de Dvorak [8]. Lorsque l'on aura complètement publié et étudié systématiquement les études de Janacek sur le chant populaire, on verra l'apport peu commun qu'elles constituent pour l'ethnographie musicale scientifique, non seulement tchèque, mais aussi mondiale. Cela n'a pas encore été suffisamment souligné [8 bis].

Mais il reste l'essentiel. C'est dans l'étude approfondie de la musique et du chant populaires que Janacek puise son sens pénétrant de la vérité, sa capacité vivante d'observation artistique, sa maî-

---

6. Voir l'article « La signification de Pavel Krizovsky dans la musique populaire morave et dans la musique tchèque en général », *Cesky lid*, XI, 1902, pp. 257-263.

7. A paru comme introduction au recueil monumental en deux volumes de Frantisek Bartos et Leos Janacek intitulé *Les chants populaires moraves nouvellement recueillis*, Prague, 1901, pp. I-CXXXVI.

8. Voir Leos Janacek : *Les courants musicaux tchèques*, Garde II (XIV) de 1897, III (XV) de 1898, IV (XVI) de 1899.

8 bis. L'ensemble des études de Janacek sur le chant populaire ont été effectivement publiées dans un recueil intitulé *Leos Janacek sur le chant et la musique populaires* (rédacteurs : Jan Racek et Jiri Vyslouzil) Prague, 1955, 661 pages.

trise exceptionnelle, réaliste à l'extrême. Rien ne lui était plus étranger que de chercher la sensation dans le chant populaire — comme le font typiquement les formalistes — uniquement par des procédés sonores inaccoutumés et curieux, par les particularités mélodiques, harmoniques, tonales ou rythmiques. Non pas que Janacek n'eût remarqué tout cela. Il savait noter avec une attention toute particulière. Mais en même temps il avait conscience que le caractère populaire et national ne réside pas dans ces tournures formelles, par exemple que dans les cadences lydiques par elles-mêmes il n'y a encore rien de national (au contraire : elles se rencontrent dans beaucoup de cultures nationales) ; il n'y a de véritablement national — Janacek le savait bien — que la manière dont le peuple utilise ces tournures, les conditions vivantes dans lesquelles elles apparaissent, ce qu'elles expriment. « Nos mélodies — écrit-il — ne sont pas dans la structure des accords et des gammes... Le secret de tous les secrets est la gamme sentimentale dans nos mélodies » [9]. C'est pourquoi la vie, le frémissement des sentiments, la pensée, sont ce que Janacek recherche dans les chants populaires. On peut s'en convaincre à n'importe quelle page de sa grande étude. Notons seulement ce qu'il écrit des chants moraves : « Il n'est pas de chagrin profond, d'humeur quelconque, de joie vive, qui ne convienne à notre chant. Il a en lui la triste mélodie de la douleur ; on y voit se refléter les états d'âme de tous les jours, ainsi que des dispositions chagrines, sombres ou meurtrières. L'enchaînement logique des pensées, l'appréciation de la valeur logique des mots, les interrogations et leurs réponses apparaissent dans le chant comme dans un miroir. Nos chants recèlent également une signification plastique : ils s'y arrêtent, la soulignent, la mesurent, y empruntent, on voit les montagnes se découper, la mélodie s'élève avec l'oiseau, etc. ; ils épousent amoureusement les moindres mouvements de l'homme » [10]. Un autre passage nous livre le credo artistique de Janacek : « Je suis les sons à la trace dans la vie comme ils se présentent, dans les rues ou les salons, j'écoute le moucheron vagabonder dans la nuit et l'abeille chercher dans la chaleur étouffante du soleil l'abreuvoir de la flaque. J'entends le langage de la cloche et le chuchotement du fil télégraphique. Mais c'est de toute mon avidité que j'écoute comment l'âme humaine apparaît dans le lan-

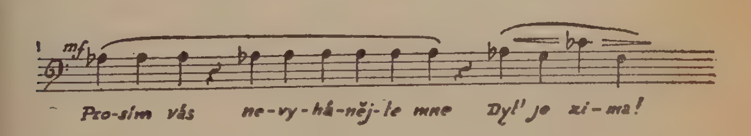
9. Leos Janacek : *Le poids des motifs réels* (Esquisses de conférences) Dalibor XXXII, 1910, pp. 227-228.
10. *Sur l'aspect musical des chansons populaires moraves*, CV.

gage — ici dans un chuchotement confidentiel, là désespérée ou effrayée, âpre dans la passion — avec toute l'harmonie des sons de son entourage, depuis le grondement de l'orage d'été jusqu'à la résonance miniature de sa propre oreille dans la solitude profonde... Les originaux de ces motifs s'impriment profondément dans mon âme, mais je ne les introduis pas dans mes compositions... Une telle matière, pour ainsi dire musicale, héritée dans une certaine mesure et complétée, est le germe de nos propres motifs : notre esprit y reste attaché pendant la composition »[11]. N'est-ce pas là une description parfaite du processus de la typisation réaliste ?

Dans les feuilletons musicaux, les articles et les considérations théoriques de Janacek, on trouve une multitude d'observations et d'aperçus pleins de vie, éclairant les sentiments de Janacek-poète sur la vie, sa conception du monde et — ce qui est le principal — la manière dont il composait. Lorsqu'on aura étudié systématiquement ces matériaux, d'une richesse assez exceptionnelle, on aura là une contribution peu commune à la psychologie de la création musicale. Je citerai au moins un exemple, qui permette de saisir le sens de la musique de Janacek.

Lisons le feuilleton de Janacek *La bouche*[12]; c'est une illustration directe du propos de l'auteur que nous venons de citer. C'est le printemps. « Les fleurs, en mai, emplissent le jardin, ce ne sont que senteurs, que miel. Il n'est pas de corolle où ne butine une abeille. Dans les airs, au soleil, on entend leur bourdonnement » (exemple musical). Dans cette scène gracieuse l'homme fait un contraste violent. « Un costume entièrement rapiécé. Il me semblait même que le visage lui-même l'était : jaunâtre sur les joues et sur le front, rougeâtre sur le nez, glauque aux orbites, zébré sur la tête. Il était assis et se réchauffait au soleil printanier d'avril[13] dans le parc Koliste de Brno. « Par pitié, ne me chassez donc pas, car il fait froid » (*exemple 1*), balbutiait-il mi au voisin, mi à lui-même.

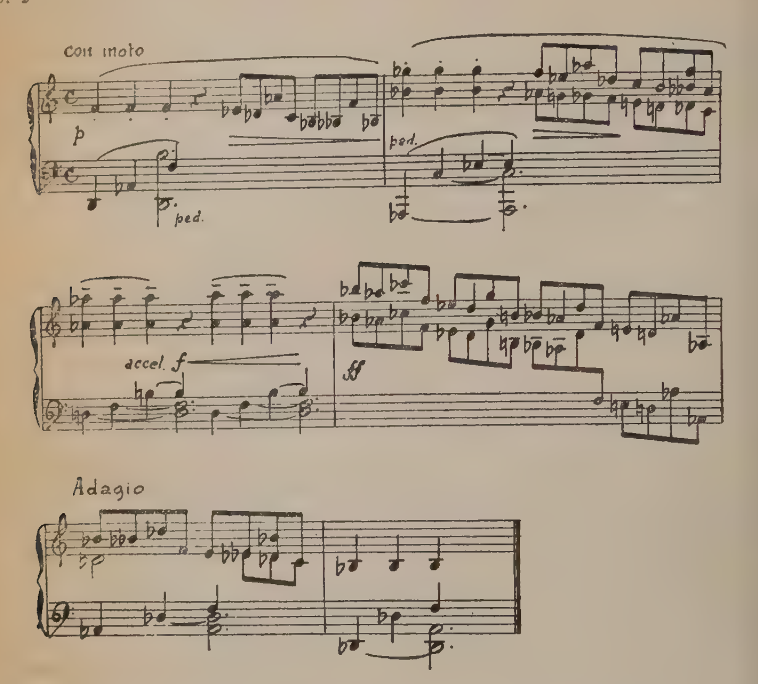
Ex. 1



11. Leos Janacek : *La musique harmonique moderne*, garde XXIV, 1907, pp. 6-14.
12. *Feuilletons*, 101-104.
13. Dans l'original de Janacek, il est bien parlé une fois d'avril et une autre fois de mai.

Je fus saisi par la peine faiblement exprimée de l'ouvrier tchèque » [14]. Et Janacek ajoute à cela un tableau musical dans lequel il saisit l'atmosphère féerique du printemps et « la grave plainte de l'homme » (*exemple 2*). Toute la conviction réaliste de Janacek,

Ex. 2



toute sa conception de la vie se trouve dans ce feuilleton ; il est également dans ce tableau musical qui pourrait bien être l'un des fragments du cycle pour piano *Le long d'un trottoir herbeux*, car c'est justement d'inspirations de ce genre que naquit là aussi la musique de Janacek.

Saisir la fraîcheur spontanée du vécu, l'unicité de l'instant, du sentiment, de la pensée qui ne se répètera plus — telle est la base du réalisme de Janacek, c'est là ce que lui avait appris l'étude attentive de la musique populaire. C'est ainsi qu'il faut également comprendre sa théorie mélodique.

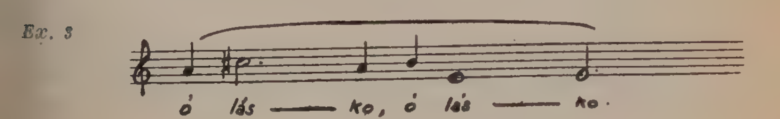
Janacek était convaincu (il s'est efforcé d'illustrer cette idée par d'innombrables analyses des grands maîtres et surtout du chant

14. Ecrit le 5 juillet 1923.

populaire) que la source de l'authenticité, de la vie et de la beauté de la mélodie, comme du timbre, du rythme, de l'harmonie, de la dynamique réside avant tout dans le langage humain. Il est vrai qu'il n'y a là rien de nouveau : on rencontre déjà des vues analogues dans les travaux éthiques des Anciens, puis dans les théories des passions et surtout, avec une très grande netteté, chez les Encyclopédistes français. Il ne fait pas de doute non plus qu'il y a dans la théorie mélodique de Janacek plus d'un aspect unilatéral ou mal approfondi.

Mais deux enrichissements importants et précieux ont incontestablement été apportés par la méthode mélodique de Janacek : d'abord un renouvellement de l'étude du chant populaire, par la connaissance du processus créateur, de la manière dont se développe le chant populaire ; ensuite un progrès de la langue et de la pensée musicales réalistes.

Quel est l'apport de la méthode mélodique de Janacek à l'étude de la musique populaire? A la différence des théories affectives, Janacek, lorsqu'il étudie les rapports de la musique populaire et de la langue parlée, ne cherche pas des clichés mélodiques, des schémas inertes concernant les intervalles et les rythmes. Dans ses analyses mélodiques, certaines observations annoncent déjà la célèbre théorie de l'intonation d'Assafiev. Si, auparavant, l'on s'efforçait de trouver avant tout dans le chant populaire ce qu'il y avait, du point de vue régional et national, de général, de typique, de commun à beaucoup de chants du même genre, Janacek remarque, à côté de ce qui est typique, la résonance vivante du chant, la manière différente dont sonne la même mélodie selon qu'elle jaillit directement d'une forte sensation ou qu'elle est déjà répétée comme quelque chose de connu, selon qu'on la chante en pleine nature ou, par exemple, dans une auberge, dans les bals avec accompagnement de musiciens. Une illustration particulièrement belle de cette conception novatrice est fournie dans l'étude *Sur l'aspect musical des chansons populaires moraves.* « Je ne peux effacer de ma mémoire l'exemple suivant, écrit Janacek : de loin, des rives de la Morava, les sons amples du chant *O amour, amour* arrivaient par vagues (*exemple 3*). C'était dans la coquette localité de Znorovy.

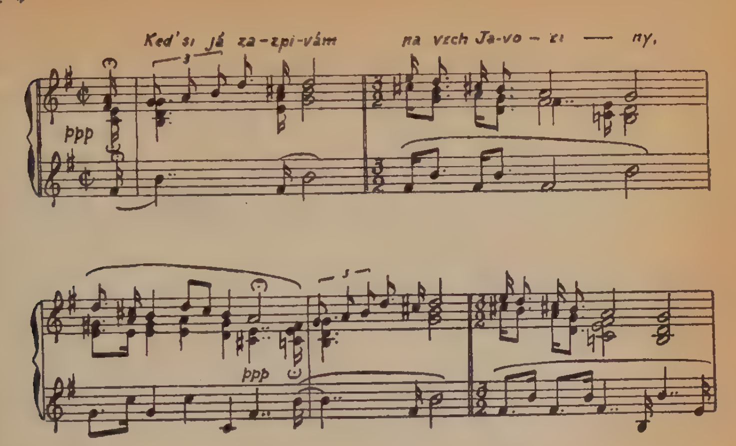


Tel un gigantesque serpent, on voyait étinceler au soleil le fleuve, tantôt caché par la forêt, tantôt visible. La voix des jeunes filles lavant le linge se répercutait sur le coteau proche, courait sur la surface des eaux et se perdait dans le silence. J'étais avide de connaître cette belle chanson. De loin il ne m'arrivait pas de paroles nettes ni intelligibles. Mais je reconnus à peine le même chant dans les sons écourtés, sans éclat, avec des intervalles sèchement ébauchés, dans le local étroit de la paroisse, tandis qu'à côté on entendait encore les pas mesurés de monsieur le curé. Des formes refroidies, contractées »[15]. Sans aucun doute, Janacek a clairement montré là que nous ne comprendrons pas le chant populaire et son réalisme si nous n'étudions que ce qu'il y a en lui de commun, de visible même du regard dans la musique et si nous ne sentons pas aussi les résonances vivantes, le mode d'exécution et la brisure de la voix, et tout ce qui jaillit de l'atmosphère fugace de l'instant; les chants qui, lorsqu'ils sont imprimés dans un recueil, paraissent souvent d'une ressemblance admirable, diffèrent souvent en réalité fortement par leur consonance, ou même sont des tableaux tout à fait opposés[16]. C'est pourquoi les arrangements de chants populaires faits par Janacek sont tout à fait autres que ce qui avait été fait jusque-là: ce n'est pas seulement l'harmonisation d'une ligne mélodique, ils ne donnent pas seulement un tableau d'ensemble, mais s'efforcent de saisir également l'atmosphère de l'instant et du milieu qui entoure le chant[17]. Remarquons seulement comment la préparation pour piano du chant *Lorsque je chante sur le mont Javorina* (*exemple 4* *), résonne de l'écho des appels de colline en colline, comment d'une manière impressionniste elle saisit même les lointains brumeux observés du sommet de la montagne. Impression d'infini donnée ici également par le mode lydien, et par le fait que l'accord de tonique est toujours en position de quarte et sixte, à part la cadence de la dernière mesure où il est à l'état fondamental. Tel est l'apport principal incontestable de la méthode mélodique de Janacek dans l'étude du chant populaire.

Et maintenant, en quoi la méthode mélodique de Janacek enrichit-elle la pratique créatrice? Ce qu'elle apporte de neuf, c'est qu'elle dramatise la mélodie musicale (et par là tout le style musical en

15. *Sur l'aspect musical des chansons populaires moraves*, XVII.
16. Dans le feuilleton *Note*, Janacek écrit : « Le chant populaire est un diagramme dans toute la pensée du compositeur populaire. Une coupe qui, l'instant d'après, serait déjà différente. Sa deuxième exécution est déjà autre ». *Feuilletons*, 142.
* Lire la deuxième ligne de l'exemple en *clé de fa*.

Ex. 4



général), sature la mélodie de vie et du terre-à-terre du langage parlé populaire de tous les jours, lui imprime la fraîcheur spontanée de la sensation vécue. A cet égard Janacek représente dans la musique tchèque la même chose que Moussorgski dans la musique russe, à commencer par *le Mariage* [18], la même chose qu'a tentée Verdi dans *Falstaff*. La ligne dramatique et vocale de Janacek n'a rien de commun avec la sécheresse et la routine de la déclamation de l'opéra traditionnel, ni avec le manque de vigueur dans lequel tombait souvent ce que l'on appelle le style déclamatoire; on y entend un langage vivant, réagissant avec sensibilité à toute idée immédiate, à chaque nouvelle impulsion, à chaque élan sentimental. C'est ce que l'on voit nettement dans le numéro IX du *Journal du disparu* : écoutez seulement la manière caressante, suggestive, dont retentit ici le chant de la tzigane Zevka, combien irritant est en lui chaque silence, la tendresse raffinée, liée au ton de mépris feint qu'il y a dans la mélodie des mots « Que te tiens-tu ici, pâle, sans geste, ou bien as-tu peur de moi? »; jugez quelle passion difficilement contenue, vainement voilée par une indifférence et une viri-

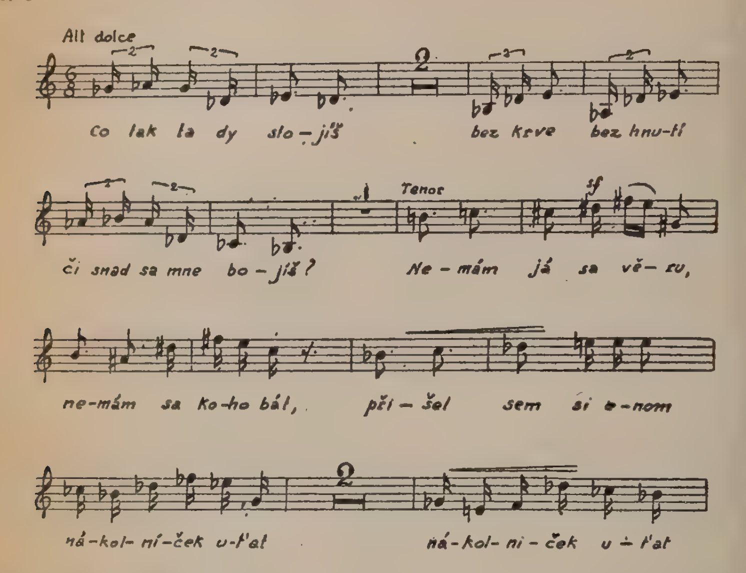
---

17. Dans un article intitulé « La noyée de Pavel Krizkovsky ». Janacek reproche à son maître Krizkovsky et même à Smetana de ne pas remarquer ce qu'il y a d'unique et d'inégalable dans les accents du chant populaire.

18. Le lien entre la méthode de Janacek et celle de Moussorgski a été mis en lumière avec juste raison par V. Helfert (voir par exemple l'article « La personnalité artistique de Leos Janacek », dans le livre intitulé *Vladimir Helfert sur Janacek*, Brno, 1949, p. 57); elle est signalée également par Igor Belza (dans le livre intitulé *Esquisses du développement de la musique classique tchèque*, Moscou-Léningrad, 1951, p. 193).

lité apparentes, il y a dans la réponse de Janacek, comment la voix va jusqu'à lui manquer ; écoutez ses murmures rauques, la peine qu'il exprime (*exemple 5*) ; qui entend cela croit vivre lui-même

Ex. 5



toute cette scène. Cette vérité spontanée de l'émotion imprègne toute la musique de Janacek. Ce n'est pas un hasard si dans l'un de ses articles, à propos du deuxième acte de *Jenufa,* sur cette scène tragique dans laquelle Kostelnicka prend la décision fatale de tuer l'enfant de Jenufa, il écrit qu'il ne s'est pas agi là pour lui « d'une Kostelnicka en général », mais « de la Kostelnicka de cet instant fatal », « de cette Kostelnicka qui assassina comme le peuple le lui criait » [19]. Bref, je n'exagère nullement lorsque je dis que la richesse de l'invention mélodique dans laquelle, après les classiques, peu ont égalé Janacek, ne réside pas tant dans un talent musical extraordinaire que dans cette capacité d'écouter l'intonation véridique du langage parlé quotidien du peuple.

La capacité de saisir infailliblement la vérité de la vie, la maîtrise de l'observation réaliste, tel est donc, à côté du caractère populaire et démocratique, le deuxième trait fondamental qui rapproche Leo Janacek des grands classiques des cultures musicales nationales.

19. Voir Janacek : « Autour de *Jenufa* », *Hudebni revue* IX, 1916.

Enfin Janacek a en commun avec la tradition réaliste classique un troisième trait : le sens de l'ordre, de la régularité dans l'art. Plus d'un s'étonnera sans doute. Comment Janacek et les lois artistiques peuvent-ils aller ensemble? Qu'on le veuille ou non, il n'y a rien à faire : le sens des lois de la musique, de l'ordre, accompagne toute l'œuvre de Janacek. Ce n'est nullement par hasard que Janacek étudie dans sa jeunesse l'*Esthétique* de Durdik, la *Psychologie* de Wundt, *Lehre von den Tonempfindungen* de Helmholtz, *Allgemeine Aesthetik und Formwissenschaft* et *Geschichte der Aesthetik* de Zimmerman, *Musikalische Dynamik und Agogik* de Riemann [20].

Ce n'est pas au hasard que, bien que Janacek soit déçu par ces ouvrages théoriques [21], il ne cesse de rechercher des lois, en toute indépendance, par l'étude de la musique populaire et de l'œuvre des classiques. Qu'en est-il alors de l'iconoclastie de Janacek, de la destruction des vieilles normes et conventions à laquelle il se serait livré? Certes, Janacek démolissait hardiment les vieilles formes et les conventions. Mais c'est dénaturer les faits que de le rattacher pour cela à l'ultra-expérimentalisme moderne. Janacek démolit impitoyablement les vieilles conventions s'il y sent une recette, si elles l'empêchent de saisir la spontanéité de l'émotion; s'il a l'impression que l'utilisation des procédés conventionnels est une commodité stérile, un défaut d'effort créateur, alors, impitoyable, son jugement la frappe d'une sévère critique (souvent injuste), même chez des maîtres comme Beethoven ou Smetana [22]. D'un autre côté, Janacek est opposé à tout arbitraire expérimental, aux expérimentations sonores purement formelles. Qu'on lise sa position critique sur le modernisme, les compositions du festival de musique contemporaine à Prague en 1925. « A. Schœnberg, dans sa *Sérénade opus 24*, écrit Janacek, ne s'est emparé que du grattement viennois de la mandoline et de la guitare, Louis Gruenberg dans *The Daniel Jazz*, de la trompette et de la batterie; c'est pourquoi ces œuvres ne

20. Helfert: *Janacek lecteur* (dans *Vladimir Helfert sur Janacek*, recueil cité, p. 69); de même dans *Leos Janacek*, ouv. cité.

21. Il note par exemple : « L'esthétique — ce n'est pas encore tout ce qu'il faut à l'art » (Helfert; article cité, p. 72).

22. « Les choses superficielles sont assez nombreuses dans les compositions — écrit Janacek dans l'un de ses articles — mais également les petits jeux toniques. Parmi ces derniers, particulièrement fades sont ceux du contrepoint. Même dans les trios et les duos de Beethoven, j'ai toujours été désagréablement impressionné par ce passage des thèmes du violon au piano, au violoncelle, et inversement; ici également il y a pas mal de travail routinier » (Voir Janacek : « L'enfant du musicien ambulant », *Hudebni revue*, VII, 1923, p. 205).

sentaient que l'auberge, et leur gaieté était languissante. L'aspect positif ou négatif des autres compositions du programme découlent de la connaissance ou de l'ignorance (Igor Stravinsky, *Sonate*) du fait que les lois de la composition ne sont pas particulières, mais coïncident avec les lois de la pensée humaine en général »[23]. Vous avez ici, comme sur la paume de la main, l'attitude de Janacek à l'égard des lois artistiques aussi bien qu'à l'égard de l'expérimentalisme moderne. Janacek ne renonce pas arbitrairement aux lois de la représentation artistique réaliste, parce qu'il a conscience du fait qu'elles « coïncident avec les lois de la pensée humaine en général »; s'il détruit les vieilles conventions et normes, ce n'est que parce qu'il veut arriver à la connaissance de lois plus profondes, plus véridiques, qui répondent mieux à la représentation réaliste de la vie. Mais Helfert a évidemment raison lorsqu'il dit que Janacek ne réussit pas toujours à trouver des lois nouvelles de ce genre, que son principe dynamique de création des formes ne suffit pas à remplacer les principes structuraux traditionnels contre lesquels il se dressait[24].

II

La musique réaliste de Janacek diffère profondément, du point de vue qualitatif, du réalisme pompeux des classiques, elle est pleine d'inquiétude, de trouble, d'une recherche fiévreuse de la manière de saisir la spontanéité du vécu, elle vole de place en place. Lorsque Janacek décrit musicalement ou verbalement, dans un de ses feuilletons musicaux, un ouvrier dans un parc au printemps — remarquez comme son appréhension de ces différentes couleurs se teinte d'une causticité grimaçante allant jusqu'à l'expressionnisme. Quand il harmonise la chanson populaire *Lorsque je chante*, remarquez comment son image pianistique réclame des nuances de type expressionniste dans les tonalités et les accords. C'est pourquoi — j'y ai déjà fait allusion —, si nous voulons être dans le vrai à propos de la musique de Janacek, nous devons nous efforcer de saisir comment s'y rencontrent les contradictions et les antagonismes de l'époque, comment elle en reflète les tragédies et les perspectives.

Janacek a composé la majeure partie de son œuvre à l'époque

---

23. Voir l'article « Basta », *Feuilletons*, 122.
24. V. Helfert : *Le type créateur de Janacek*, recueil cité, p. 67.

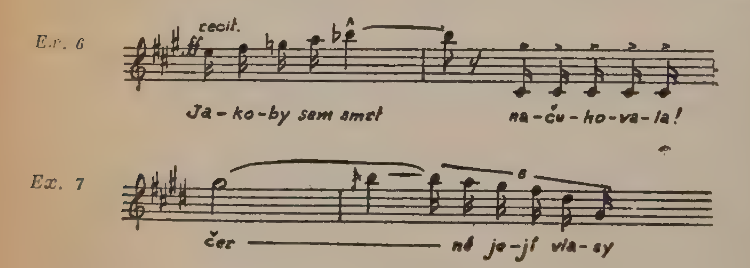
du déclin du mouvement national, des contradictions de classe exacerbées, à une époque où, dans les partis politiques gouvernementaux tchèques, dominait l'esprit bourgeois décadent qui, comme l'a bien senti Zdenek Nejedly, apprenait aux gens « à ne rien prendre au sérieux », les transformait en « avares qui gardent jalousement leurs affaires pour que personne n'y touche » [25]. Comme tous les artistes progressistes, Janacek supportait difficilement cet état de choses. On trouve la plus nette expression de son attitude (et en général du problème idéologique fondamental de son œuvre artistique) dans le feuilleton écrit à propos de l'opéra *les Excursions de monsieur Broucek* : « Nous voyons autant de Broucek dans notre peuple que d'Oblomov dans le peuple russe. J'ai voulu qu'un homme de ce genre nous inspire de la répulsion, que nous le détruisions si nous venons à le rencontrer, que nous l'étouffions, mais en premier lieu en nous-mêmes, afin de retrouver la pureté céleste de nos martyrs nationaux. Que nous ne souffrions pas des caractères à la Broucek comme l'on souffre à cause des Oblomov. Ce sont de telles pensées qui m'ont poussé à composer *les Excursions de monsieur Broucek*. La satire semblait trancher dans la chair vivre; plus d'une fois l'auteur reposa la plume. Le ton n'est-il pas trop tendre, trop peu cinglant? Ne ménage-t-il pas au lieu de condamner? Ne rend-il pas son modèle aimable au lieu de le faire repoussant? N'y a-t-il pas plus en lui la douceur que l'amertume de la vérité, la gentillesse sans la violence du poison? La musique est-elle assez âpre pour nous lancer durement la vérité au visage?... Les couleurs du tableau s'animent vraiment par la musique, de telle manière qu'elles disent clairement même en pensée : tu ne peux pas être aussi perfide, vain, bas, misérable et répugnant » [26].

Ceci montre la vigueur sans merci avec laquelle Janacek se désolidarisa dans son art de l'ordre social existant, concevant toute son œuvre comme une accusation et une critique de la société tchèque de son époque, bien qu'il n'ait jamais poussé jusqu'au bout les conséquences politiques de cette attitude. Mais cela montre encore autre chose : Janacek n'est pas parvenu à surmonter dans son œuvre la contradiction entre la beauté et la rude réalité de la vie, entre la beauté et la vérité. Ce n'est pas pour rien que prédominent dans cette œuvre les sujets tragiques avec des scènes dans lesquelles les

25. Z. Nejedly : *Mon cas*, *Smetana* IX, 1919, 80.
26. Janacek : *les Excursions de monsieur Broucek*, *Feuilletons*, 60.

souffrances humaines sont exacerbées à l'extrême : voyez *Jenufa, Katja Kabanova, la Maison des morts, l'Instituteur Halfar, Marycka Magdonova, Soixante mille,* la sonate *le 1.X.1905,* bien des feuilletons qui sont de vrais tableaux de genre. Janacek met de propos délibéré la société en accusation. Mais il ne découvre pas d'issue. En définitive la clef de son art est son impuissance à surmonter la contradiction entre la beauté et la vérité. Janacek est un représentant typique du réalisme critique en musique, l'un des meilleurs réalistes critiques qui soient. Je ne le dis pas pour classer à tout prix Janacek dans un courant quelconque. Je le dis parce que si nous ne comprenions pas cette orientation fondamentale de Janacek, nous ne saisirions pas la vérité de son art, nous ne pourrions pas apprécier pleinement ce que fut son extraordinaire contribution historique ; nous ne comprendrions pas non plus ce qui fut la croisée des chemins dans son œuvre artistique.

L'impuissance à surmonter la contradiction entre la beauté et la cruelle réalité de la vie, entre la beauté et la vérité, c'est aussi le revers de la méthode de création de Janacek, de sa théorie mélodique. L'effort pour exprimer par la musique l'âpreté et la dureté de la vie, pour saisir l'immédiateté et la violence dramatiques du vécu, pour manier le fouet de la satire, cet effort amène souvent Janacek au bord du naturalisme, du grotesque et de la caricature expressionniste. Il est dans la musique de Janacek des passages qui évoluent à la limite du langage et du chant, qui ne peuvent plus être chantés, mais dits, des passages où la mélodie musicale disparaît tout à fait ; que cela se produise dans les situations dramatiques culminantes, aux moments du tournant, comme nous le voyons dans *Jenufa (exemple 6)* et dans le chœur pour voix d'homme de *Marycka Magdonova*



(*exemple 7*), personne ne fera d'objection ; mais là où ce flottement entre la musique et le chant devient un principe, là où la plupart des images musicales sont ainsi pour ainsi dire entièrement laminées

comme c'est bien souvent le cas dans l'opéra *l'Affaire Macropoulos*, l'expression réaliste est sérieusement menacée. Poursuivons. Il est des passages dans la musique de Janacek où, dans un effort pour saisir chaque nuance même accidentelle du langage parlé, chacune de ses vibrations et de ses variations, on voit disparaître la typisation musicale, la caractéristique du personnage et la généralisation idéologique : un seul et même flot parlé, fait de trouble et d'émotion, se poursuit du début à la fin ; quoi qu'on puisse en dire, j'ai toujours été fortement gêné, justement dans la deuxième partie des *Excursions de monsieur Broucek* (« Les excursions de monsieur Broucek dans le xvᵉ siècle »), par le fait que la chanson de monsieur Broucek exprimant des pensées banales et terre-à-terre, ainsi que ses intérêts futiles, diffère terriblement peu des chants des hussites, pleins de flamme enthousiaste pour la lutte d'idées et toujours prêts à sacrifier leur vie. Comment s'y retrouver alors dans la caractéristique des personnages ? Ce n'est que dans les derniers tableaux, lorsque Kunka apprend que son père est tombé, que nous sommes en présence d'une expression dramatique véritablement héroïque. Mais ce sont là les écueils et les impasses du réalisme critique ; c'est avec juste raison que Zdenek Nejedly attira l'attention là-dessus dès les premières représentations des premiers opéras de Janacek [27].

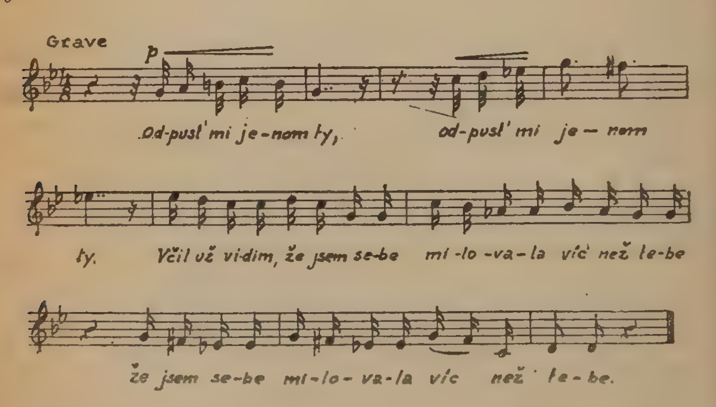
Il n'y a pas de doute. C'est se tromper et pécher contre la vérité historique que de rattacher d'un bloc Janacek aux classiques de la musique nationale et de ne voir en lui qu'un modèle de réalisme sans voir ou en se refusant à voir les contradictions de son œuvre. Certes Janacek est un modèle de réalisme ; mais nous ne devons pas oublier ou cacher le fait que c'est un réaliste critique et qu'il porte en lui toutes les contradictions historiquement et socialement déterminées de ce courant, et notamment la principale : la contradiction entre la beauté et la vérité vivante.

D'un autre côté, ils commettent une erreur nom moins funeste, plus funeste même, ceux qui rattachent tout d'un bloc et superficiellement Janacek au modernisme, pour qui il n'est qu'un naturaliste, un expressionniste ou un décadent : ils font ainsi profondément tort à Janacek, et se privent, en même temps qu'ils privent les autres, de la possibilité d'apprécier la contribution exceptionnelle de Janacek à la musique tchèque et mondiale. Il y a une différence essentielle

27. Voir notamment Zdenek Nejedly: « *Jenufa* de Leos Janacek », *Smetana*, VI, 1916, pp. 117-124 et « *les Excursions de monsieur Broucek* de Leos Janacek », *Smetana*, X, 1920, pp. 60-63.

entre le naturalisme, l'expressionnisme et la décadence d'une part et le réalisme critique d'autre part. Le naturaliste, l'expressionniste, le décadent, tombe à chaque pas dans le pessimisme et le cynisme, il savoure — ou tout au moins donne l'impression de savourer — les aspects tragiques, caustiques, ou pervers ; ce n'est pas tant parce qu'il s'est détourné de l'ordre social, mais parce qu'il a perdu la foi dans l'homme, dans son éthique, dans son avenir. Par contre, le réaliste critique, s'il ne sait pas trouver une issue sociale, une perspective sociale, succombe rarement au pessimisme ou même au cynisme, parce qu'il puise sa force dans la morale profonde de l'homme simple, dans l'amour des gens. De même, Janacek reflète dans ses œuvres une infinité d'aspects tragiques, ou même caustiques. Mais par-dessus tout il y a la clarté et la chaleur des scènes les plus fondamentales, les plus belles, pleines d'élan moral pathétique, pleines de conviction dans la profonde morale du peuple. Qu'il suffise de rappeler un passage de *Jenufa* (je pourrais indiquer une infinité d'exemples puisés dans les autres œuvres de Janacek) : Kostelnicka a avoué l'assassinat de l'enfant de Jenufa, elle a éprouvé un profond choc mental ; maintenant, elle ne pense plus à elle-même, elle ne pense qu'à Jenufa, elle a compris combien il y avait auparavant d'égoïsme dans son amour : « Pardonne-moi au moins toi, pardonne-moi au moins toi. Car je vois maintenant que je me suis aimée davantage moi-même que je ne t'ai aimée... » (*exemple 8*). Il

Ex. 8



n'y a pas seulement le personnage de Kostelnicka qui prend ici un tragique pathétique ; il y a plus : la profonde idéologie de Janacek Dites-moi, est-il possible que quelqu'un ne remplisse pas une telle

place d'une foi inébranlable dans l'avenir du peuple, dans les perspectives insoupçonnées de son progrès? Que l'on remarque avec quelle ardeur, et cependant avec quelle simplicité et quelle vérité résonne la mélodie de Janacek dans cette scène. C'est avec raison que Vladimir Helfert écrit : « La musique de Janacek se chante avec la plus grande ardeur et dans les tons les plus forts là où elle exprime la compassion pour l'âme humaine souffrante » [28]. J'ajouterai non seulement la compassion, mais avant tout la force morale du peuple. Par sa foi inébranlable dans le peuple, Janacek dépasse de beaucoup même la majorité des réalistes critiques ; en cela, on ne peut le comparer qu'avec les grands réalistes russes.

Il ne reste plus grand chose à ajouter. Je me suis efforcée de montrer dans ses traits principaux la grandeur de Janacek, les racines de son génie, son apport à la musique tchèque et mondiale, et cela contre tous ceux qui voient dans Janacek un naturaliste, un expressionniste ou un décadent. Mais je n'ai pas caché non plus les profondes contradictions de l'œuvre de Janacek. Je voudrais souligner encore une chose en conclusion. Certains pensent toujours que voir ses contradictions, cela veut dire adopter une froide attitude de juge à l'égard de l'œuvre du grand artiste, que pour cela nous l'aimons moins. C'est une profonde erreur, une profonde incompréhension; l'exemple de Janacek permet tout particulièrement de bien le montrer. On peut distinguer des contradictions dans l'œuvre de Janacek, c'est, nous l'avons vu, indispensable. Mais on ne peut pas ne pas aimer Janacek. Au contraire. Si on voit combien profondément Janacek vivait le tragique de son époque, combien il luttait opiniâtrement là où beaucoup succombaient par faiblesse ou parfois par commodité, comment çà et là il perdait le souffle parce que l'époque pesait trop lourdement — si on voit et si on vit tout cela, on doit aimer encore plus l'œuvre de Janacek. C'est ainsi qu'il faut montrer Janacek à notre peuple et à tous les peuples : un militant, plein de flamme, d'une haute force morale, grand dans son éthique élevée et dans ses erreurs funestes.

Antonin SYCHRA.

Leos Janacek velky predstavitel kritického realismu v ceské hudbe, Prague 1956.

---

28. V. Helfert : *La personnalité artistique de Leos Janacek,* recueil cité, p. 58.

BARTOK ET LES RECHERCHES FOLKLORIQUES

(à travers ses écrits) *

On pourrait définir de la façon suivante le but des recherches folkloriques :

1. Enrichir les collections de mélodies d'origine paysanne afin de fonder une méthode scientifique, basée en premier lieu sur la musique de la paysannerie des peuples assez voisins pour établir et maintenir entre eux un contact étroit et permanent.

2. Par des études comparatives soigneusement assorties, de conclure sur les origines des différents styles musicaux et d'arriver dans la mesure du possible à éclaircir le problème de leur genèse.

(*La chanson hongroise,* 1934.)

... Un folkloriste idéal, un collecteur de chansons populaires devrait être « polyhistorien ». Il doit être en tout cas polyglotte et linguiste, spécialiste de la phonétique, pour observer et noter les moindres nuances des dialectes et des patois divers : il devrait être aussi une sorte de photographe, dans sa description exacte des interférences entre la musique et la danse populaires. Il est impossible d'analyser les mille détails des usages et des rites populaires, traduits en musique, sans la connaissance universelle du folklore en général ; il devrait être aussi un sociologue, pour déceler toutes sortes d'influences néfastes qui, en venant troubler la vie collective du village, ne manquent pas d'influencer sa musique.

* En Hongrie vient de paraître sous le titre : *Bartok breviarium,* un recueil consacré à des extraits de la correspondance et des écrits de Bela Bartok.

S'il veut tirer des conclusions, il doit avoir connaissance des origines ethniques; s'il veut comparer la musique de son pays à celle d'un autre pays, il doit posséder la langue de ce pays. Et surtout — en dehors de tout cela — il est indispensable qu'il soit un musicien, qu'il ait l'ouïe exercée et qu'il soit capable d'observer.

Malheureusement, le chercheur accompli qui réunirait toutes ces connaissances ne s'est pas encore trouvé, peut-être même ne se trouvera-t-il jamais, car un seul homme ne pourrait en même temps satisfaire à toutes les exigences scientifiques et accomplir tous les travaux pratiques de recherche.

... Comment agir pour gagner la confiance des « chanteurs » paysans? surtout celle des vieux? Il est difficile de donner des conseils précis à ce sujet. Une chose est certaine — et je crois que tous les collecteurs ont fait la même expérience au cours de leurs déplacements — on ne peut pas les « forcer » à chanter. Ce genre de tentatives est voué à l'échec. Seuls quelques gentilshommes campagnards, habitués aux mesures autoritaires, imaginent encore de pareilles absurdités.

... En général, les femmes connaissent mieux les chansons que les hommes. Elles chantent aussi plus juste, probablement pour de multiples raisons. Les hommes se déplacent constamment, vont et viennent, et il est probable que la nature même de leur dur travail ne les porte guère à chanter. De plus, ils méprisent souvent ces « choses futiles » que scnt les chansons. On a tendance à croire que la fréquentation des auberges, des débits de boissons les incite à chanter les chansons traditionnelles mais, en réalité, c'est le contraire qui se produit.

Selon certains rites populaires très anciens, il est de tradition, ou de « bon ton », que ce soit exclusivement les femmes et les jeunes filles qui chantent en certaines circonstances; décemment, elles seules peuvent chanter les chansons de mariage, ou les « pleureuses » les chants de l'enterrement. C'est pourquoi il est préférable, au cours du collectage, de s'adresser aux femmes.

... On a donné au paysan ou à la paysanne du village, connaissant le plus grand nombre de chansons anciennes, le surnom d'« arbre à chansons ». Mais très souvent nous avons eu de la malchance avec les « arbres à chansons » masculins. Ils n'ont su chanter que des petites chansonnettes, qu'ils ont ramassées on ne sait ni où, ni comment — et qui n'avaient rien de commun avec le village.

... Jusqu'à maintenant nous avons traité les chansons populaires comme des objets qu'on ramasse et qu'on collectionne. Evidemment cela ne suffit point. Tout se passe comme si un collectionneur maniaque voulait chasser les papillons, ou ramasser les insectes, dans le seul but de les préparer et de les mettre en vitrine. Si on se contente de si peu de choses, la collection ne sera qu'un amas de matériaux déracinés et morts, arrachés à la vie. Un vrai savant en sciences naturelles ne se contentera pas de collectionner des bêtes préparées, mais il ne manquera pas de les disséquer, d'observer tous les détails, même les plus secrets, de leur vie physiologique, et ceci jusqu'à la limite du possible.

Il est évident que la description littéraire la plus détaillée ne pourra jamais ressusciter les morts, mais des observations pertinentes auraient tout de même la faculté de rendre un peu des couleurs de la vie à cette collection de momies.

La même discipline s'impose également aux collecteurs de chansons populaires. Il leur incombe de retrouver l'arbre généalogique de chaque mélodie, en remontant à la source même et en suivant son cheminement le plus près possible de la vie réelle.

... En conclusion, je voudrais insister auprès des chercheurs pour qu'ils s'obstinent à prendre des photos — s'ils sont dans l'impossibilité de tourner un film sonore — afin de posséder des documents sur les jeux, sur la danse, sur les instruments de musique populaires. Ainsi leurs collections s'enrichiront de documents sur la réalité vivante.

(*Pourquoi et comment collecter les chansons populaires,* 1936.)

Beaucoup pensent que la différence essentielle entre la musique populaire et la musique dite « savante » consiste dans la transformation perpétuelle et jamais achevée de l'une et dans la « raideur » définitivement fixée de l'autre. En acceptant cette constatation, je ferai toutefois une réserve : s'il existe, le contraste n'est pas aussi « absolu », mais nuancé. S'il est vrai que chaque interprète de musique populaire y apporte des changements qui sont de véritables variantes, il est vrai aussi que la musique d'art n'est pas à l'abri de changements — certes de moindre importance — au cours de l'interprétation. Nous devrions nous rendre compte que le même interprète ne joue ou ne chante jamais deux fois la même œuvre de façon identique.

Naturellement, la partition de l'œuvre existe, la musique est notée. Et ces notes devront rester inchangées, contrairement à la musique folklorique où précisément ces notes varient. Mais notre raisonnement nous amène à la conclusion que le texte musical d'une œuvre d'art peut aussi subir des changements, comme c'est le cas dans l'interprétation des ornements, trilles, etc.

Ces éternelles variations rendent vivantes et la musique populaire et la musique d'art : il importe peu que les transformations subies soient substantielles ou minimes. Ce sont des caractéristiques intérieures secrètes de la musique et celles-ci contrarient d'une manière évidente la tendance fortement répandue de nos jours à vouloir créer une musique par des moyens exclusivement techniques : le résultat est une musique enfermée dans une forme glacée, immobilisée pour toujours.

... Il est certain que nous ne possédons pas un système parfait pour noter et classer le folklore, mais nous devrions tout de même faire l'impossible pour tenter une transcription fidèle, même si nous ne faisons que ressentir obscurément cette fidélité idéale. Il faudrait sans cesse améliorer, corriger, réviser nos méthodes de travail, rester infatigable dans l'accomplissement de cette tâche autant qu'il est humainement possible.

(*Introduction à la collection des chansons populaires yougoslaves,* 1951, en anglais.)

... Il y a environ un siècle et demi qu'un peu partout en Europe s'est éveillé un intérêt pour l'art villageois qui est allé toujours croissant. On commença alors à noter des chansons populaires — mais ces travaux n'avaient qu'un but purement esthétique. Il n'était question que de sélectionner les plus beaux textes et de découvrir parmi les mélodies populaires les plus valables du point de vue artistique. On s'est donné beaucoup de peine pour découvrir la chanson populaire dans sa « pureté originelle » et sa forme non altérée. Et quand cela fut impossible dans certains cas inextricables, on fondit ensemble plusieurs versions en une seule version « rectifiée ». Ainsi léchée, revue et corrigée pour l'édification des artistes, la collection était imprimée et livrée à la gourmandise du public. Puis les poètes et les compositeurs commencèrent à imiter avec plus ou moins de bonheur les poèmes populaires, les anciennes mélodies, ils leur ajoutèrent un accompagnement instrumental ou vocal, car le public était plus friand de ces mélodies ainsi habillées

que de toutes nues; les fantaisies, les rhapsodies sont nées ainsi, avec d'autres sortes de compositions basées sur des mélodies populaires.

Mais, avec le temps, les spécialistes découvrirent, au cours de leurs recherches, d'étranges phénomènes. Ainsi on comprit peu à peu que la diversité des variantes est une règle fondamentale ; et que ce que l'on a cru être une erreur dans l'interprétation, une défaillance de mémoire, une déformation « décadente », n'est autre qu'une nouvelle forme valable et originale. De plus, la comparaison de mélodies originaires de pays de langues différentes a fait apparaître des textes et des mélodies communs et des styles mélodiques similaires. D'autre part, on a découvert des régions isolées dont les mélodies et leurs caractéristiques n'ont jamais franchi le territoire. On s'est aperçu enfin avec étonnement que certains détails d'interprétation qui semblaient d'abord négligeables, comme l'intonation, la couleur de la voix, le « tempo », etc., sont d'importantes composantes de la musique de chaque peuple et qu'elles varient avec chaque région. Nous devons conclure de tout cela que la notation pure et simple d'une mélodie est insuffisante, qu'il faudrait pouvoir noter aussi les multiples nuances de l'interprétation, car ces moyens d'expression sont apparemment inséparables de la mélodie, et cela depuis son apparition.

On s'aperçut aussi que chaque strophe contenait des changements partiels, — surtout dans les ornementations surajoutées — et que ces changements n'étaient pas le fait de l'incertitude ou de l'oubli d'un chanteur — il n'a pas « mal » appris la chanson —, au contraire : la caractéristique essentielle de la chanson populaire est qu'elle se prête à des variations; on ne pourrait en aucune façon lui enlever cette souplesse sans la détruire. La mélodie populaire, tel un être vivant, change de minute en minute, de seconde en seconde. C'est tellement vrai qu'il m'est impossible de prétendre que telle chanson est et reste comme je l'ai notée ici et là; il est plus exact de dire que telle chanson a pris telle forme au moment où je l'ai notée —, à condition toutefois, que ma notation ait été fidèle. (En vérité, cette particularité de l'interprétation de la chanson populaire ressemble étrangement à la manière des grands virtuoses qui eux non plus n'ont pas l'air de réciter une leçon apprise : il s'agit bel et bien d'une recréation multiple et variée.)

On s'est aperçu, enfin, que, manifestement, l'art populaire est essentiellement collectif et peu individuel. Cette constatation attira l'attention des chercheurs sur un autre phénomène. Apparemment,

la musique s'intègre d'une manière parfaitement organique dans chaque phase importante de la vie villageoise; il est probable que des manifestations rituelles collectives furent exclusivement à la base de toute la musique populaire.

... Quels sont les indices de cette origine archaïque de la musique populaire? Avant tout qu'il n'existe pas un seul genre, une seule sorte de musique villageoise qui n'ait été mis au service d'un but précis, défini par la loi non-écrite du village. Jadis, il ne serait venu à l'esprit de personne dans le village de jouer de la musique ou de chanter pour le seul plaisir, mais uniquement parce que l'usage le voulait ainsi, parce que c'était la tradition. Et la tradition, c'était la loi, la puissante régulatrice de la vie villageoise. Ce fait semble démentir la légende de la « spontanéité » si généralement répandue et si ardemment défendue. Mais ces différents points de vue ne sont pas absolument contradictoires : si spontanéité il y a, elle est tout entière dans le fait que les villageois obéissaient en effet *d'instinct* aux ordres impératifs de la tradition, cette nécessité leur paraissant inévitable. Il leur semblait tout naturel de fêter Noël en racontant des légendes, de célébrer les mariages par les rites prescrits — précisément par ceux-ci et non par d'autres ; de même que pendant la moisson il convenait de chanter des chants de moisson et *rien que cela*. Et pour eux cela était aussi évident que n'importe quelle manifestation biologique inévitable. Ils jugeaient impossible, voire inconvenant, de chanter les chansons de Noël en d'autres occasions, les chansons de la mariée hors des cérémonies d'un mariage et les chants de moisson en d'autres temps que ceux de la moisson. Chanter par plaisir était jugé indécent. Hélas, nous n'avons pu commencer nos recherches scientifiques dans ce domaine qu'au début de ce siècle et ce retard nous a enlevé la possibilité d'observer ces usages sur le vif, dans leur état primitif; il est vraisemblable que la plupart de ces rites ancestraux ont disparu depuis longtemps sur le territoire hongrois...

Le but des recherches folkloriques comparées est d'examiner les influences réciproques des folklores musicaux des différents peuples. Ces recherches sont apparentées à la linguistique comparée, avec toutefois cette différence regrettable que, pour le folklore musical, les documents écrits sont très rares; ce fait oblige souvent les chercheurs à recourir aux hypothèses, ce qui rend difficile l'application d'une méthode réellement scientifique.

Malgré cette difficulté, nous avons cependant pu aboutir à quelques conclusions intéressantes.

L'interpénétration de ces influences peut se faire de différentes façons :

1. Par transmission fidèle;

2. La mélodie subit des modifications insignifiantes, soit qu'elle reçoive des additions, soit au contraire qu'elle soit tronquée. La déformation provient souvent de la méconnaissance de la construction originale et conduit à une mélodie défigurée;

3. Les mélodies « émigrées » sont assimilées et transformées selon la sensibilité du peuple récepteur;

4. Seuls subsistent les constructions étrangères, les éléments rythmiques étrangers, etc.

... Même ceux qui ne connaissent que très peu la musique populaire remarqueront que ce sont surtout les petits pays et en particulier les pays vivant sous une domination étrangère, sous un régime politique d'oppression, qui ont poursuivi avec le plus d'application la tâche de collecter leurs chansons populaires. Ce trésor accumulé dans les chansons renforçait leur sentiment national et, d'une certaine manière, les aidait dans leur résistance à l'oppression et leur lutte pour l'indépendance. Un tel effort entrepris à l'échelle d'une nation entière ne manqua pas de donner des résultats probants, par exemple chez les Polonais, les Tchèques, les Slovaques, plus tard chez les Ruthènes et les Finnois, — ces derniers possèdent des collections d'une valeur scientifique exemplaire — et, dernièrement, chez les Bulgares. La Hongrie est en train de faire un effort semblable. Malheureusement, nos collecteurs du siècle dernier se sont contentés de conserver seulement des textes de chansons populaires. Cette omission est d'autant plus grave que, dans le folklore, l'union des paroles et de la musique est indissoluble. Leur erreur de méthode équivaut à une véritable mutilation des reliques d'art. Un heureux hasard fit qu'au début de ce siècle, et avant qu'il ne soit trop tard, quelques volontaires s'attachèrent à constituer une collection folklorique plus complète. Cette fois, ils notèrent aussi la mélodie, en utilisant des moyens techniques modernes comme le gramophone et le métronome. Mais l'activité hongroise s'est distinguée en deux points de celle des autres pays :

1. Ce sont les compositeurs eux-mêmes qui ont acquis la base théorique nécessaire et se sont déplacés pour effectuer pratiquement les recherches ;

2. Ils ne se sont pas contentés des recherches folkloriques exclusivement hongroises mais, en même temps, ils ont également inclus dans leur travail l'étude des chansons des peuples voisins.

(*La Musique populaire,* 1936, en turc.)

... Nous avons découvert dans les villages hongrois ce que nous appellerons « le style ancien », représenté par quelques centaines de mélodies. Elles sont toutes identiques dans leur caractère et leur construction. On pourrait même parler d'un style *unique* de la musique paysanne, composant une sorte de « couche géologique ».

Par ailleurs, nous possédons plusieurs milliers de chansons populaires plus récentes et d'un style tout différent, mais qui montrent également, à l'intérieur de leurs groupes ethniques respectifs, des ressemblances caractéristiques.

Si on examine une à une des mélodies appartenant à la même famille, leur parenté devient si évidente qu'elles semblent des variantes multiples d'une seule et même chanson.

Comment s'est créé ce style uniforme ? En fait d'explication, nous sommes réduits aux hypothèses. Il est probable que les formes ancestrales de l'agriculture et le mode de vie qui en découlait étaient partout à peu près semblables. Et ce sont les mêmes obstacles qui déterminèrent pour le paysan des différentes régions la même dépendance traditionnelle vis-à-vis de la nature.

La permanence de ce style si prononcé a rendu très sensible la différence entre la musique paysanne et la musique urbaine. Mais cette différenciation s'est déjà beaucoup atténuée dans la musique populaire occidentale.

... On ne se lassera jamais d'écouter les anciennes mélodies paysannes tant elles sont claires, simples et d'une objectivité classique. A mon avis, elles sont des modèles de la plus haute perfection artistique par leur façon d'exprimer une pensée musicale avec les moyens les plus modestes et les plus intelligibles. Je ne voudrais pas manquer de mentionner ce que j'ai constaté chez les Arabes de l'Afrique du Nord. La musique que j'ai entendue dans les villages des oasis était totalement différente de la musique arabe des cafés en ville...

... La musique paysanne hongroise est ignorée à l'étranger.

... Mais chez nous également règne la confusion entre le folklore authentique et ses copies serviles. Cette confusion est maintenue depuis un siècle par les tziganes qui, partout dans notre pays — parmi les Hongrois, les Slovaques, les Roumains aussi —, accompagnent la danse avec entrain. Je voudrais brièvement faire allusion aux erreurs de Liszt dans son livre *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Il n'a jamais dû entendre de musique hongroise que celle jouée par les tziganes et c'est leur style à eux qui l'a inspiré dans ses compositions « hongroises ». Il a cru de bonne foi qu'il n'y avait pas d'autre musique nationale.

... Nos découvertes insoupçonnées ont beaucoup éclairci la question de la « musique tzigane ». C'est une erreur de prétendre à l'existence même d'une *soi-disant* musique tzigane (je souligne expressément *soi-disant*). Liszt s'est trompé, en parlant de « l'origine » tzigane de ce genre de musique. Aujourd'hui, il est prouvé que les chansons figurant dans le répertoire des orchestres tziganes sont l'œuvre d'amateurs aristocrates appartenant à la couche lettrée de la noblesse. Ce sont aussi des musiciens amateurs qui les chantaient, les orchestres tziganes ne faisant que les reproduire, purement et simplement.

... Il serait plus juste de parler d'une certaine « manière tzigane ». Comme les *Rhapsodies hongroises* de Liszt sont universellement connues, leur célébrité a répandu aussi la confusion entre la musique populaire et la musique tzigane.

En réalité, entre la tradition orale de la musique que les paysans cultivèrent entre eux et la musique populiste écrite, il y a une singulière différence. Il existe des milliers de mélodies d'une même simplicité classique, dont la forme est parfaite, et qui ne semblent jamais « surchargées ». Dans le folklore hongrois, slovaque ou roumain comme dans celui des pays de l'Europe de l'Est, nous trouvons des modèles de perfection formelle de cette économie des moyens. Par contre, si la littérature des chansons populistes, surtout interprétées à la manière tzigane, arrive parfois à nous séduire pour un instant, cet envoûtement se transforme bien vite en lassitude, par l'excès d'un romantisme sentimental et étouffant... Au point de vue artistique les chansons paysannes sont infiniment supérieures aux chansons populistes, non seulement par leur mélodie mais aussi par leur texte.

D'autre part, et cela est plus important, un des résultats de nos recherches fut la découverte d'une gamme pentatonique qui appar-

tient spécifiquement à un style très ancien. Ces mélodies disparaissent peu à peu ; il n'y a plus que les vieillards d'âge canonique qui les chantent encore...

(*La musique populaire*, 1936, en turc.)

... On s'imagine que l'harmonisation des chansons populaires est chose relativement facile, puisqu'il s'agit de composition qui dispense d'inventer des thèmes « originaux ». Le compositeur croit être débarrassé de la partie créatrice de son travail, puisque le thème n'est pas « de lui ».

Cette conception est totalement erronée !

Le maniement des mélodies folkloriques est une tâche ardue. J'ose prétendre que c'est aussi difficile, sinon plus, que de composer une grande œuvre originale. Pour comprendre les raisons de cette difficulté, nous ne devrions jamais oublier le fait que l'incorporation d'une mélodie préexistante dans une composition crée aussitôt des obligations et impose des servitudes au compositeur.

Le caractère spécifique des chansons populaires fait surgir d'autres difficultés. Il ne faut en aucun cas effacer ces particularités mais au contraire les souligner, les mettre en évidence. Toutefois, pour cela, il faut savoir les reconnaître et les ressentir profondément.

Nul doute que la transcription des chansons populaires ne relève de « l'inspiration » comme on dit, exactement de la même façon que la création de n'importe quelle œuvre.

Certains vont même jusqu'à la condamnation pure et simple des chansons populaires et jugent néfaste leur utilisation.

Avant de commencer une polémique, il serait utile de savoir si l'on peut assimiler le folklore à la tendance atonale ou, autrement dit, à la musique dodécaphonique.

Avouons-le tout de suite : c'est chose impossible.

Pourquoi ? Parce qu'il n'existe d'autre musique populaire que tonale — une chanson populaire atonale est impensable. Autant croire à la quadrature du cercle que de s'imaginer une telle chanson dodécaphonique. Il est certain que ce fait est aussi un obstacle majeur à l'emprise du système atonal, car une importante partie des compositeurs du XXe siècle a préféré s'appuyer sur les folklores anciens.

Je n'ai nulle envie de prétendre que le seul salut de la musique contemporaine soit dans la chanson populaire. Mais certains de nos

adversaires ont là-dessus une opinion beaucoup moins libérale. Un de nos compositeurs émérites a déclaré par exemple : « Le véritable motif, inavoué, de l'ampleur prise dans le monde entier par les recherches folkloriques vient du penchant pour des solutions de facilité, du désir de se rafraîchir à des sources inexploitées et de féconder ainsi les cerveaux desséchés. Ce désir cache l'impuissance intellectuelle tandis que le complexe de la commodité se substitue à la lutte véritable ».

Cette déclaration regrettable est totalement erronée.

Qu'imaginent donc ceux qui pensent ainsi?

Peut-être que tel ou tel compositeur, amateur de chansons populaires à ses heures, s'assied un beau jour à son bureau avec l'intention de composer. Il se creuse la tête encore et encore, mais il n'a pas d'idées, même pas l'idée d'une pauvre petite mélodie. Que faire? Il se rabat finalement sur sa collection de chansons populaires d'où il extrait un ou deux thèmes folkloriques. Le voilà sauvé; à bref délai et sans aucune peine sa symphonie sera née!

Non! Ce n'est pas si simple que cela. C'est fatalement une erreur parce qu'il est injuste d'attribuer une importance tellement démesurée au sujet, au thème. Ces gens oublient que Shakespeare, par exemple, n'a jamais songé à « inventer » le sujet de ses pièces. Son cerveau à lui aussi était peut-être à ce point desséché qu'il se vit dans l'obligation de frapper à la porte du deuxième, troisième ou dixième siècle afin de se faire prêter quelques thèmes pour ses pièces. Peut-être voulait-il dissimuler son impuissance intérieure, lui, Shakespeare? Et le cas de Molière est pire encore! Lui ne s'est pas contenté d'emprunter les seuls thèmes, mais il s'est approprié leur contexte, reprenant en partie la construction originale sans la changer ou recopiant certaines expressions et même des passages entiers. Nous savons, entre autres, qu'un certain oratorio attribué à Haendel n'est que la transcription d'une œuvre de Stradella. Mais cette transcription est faite avec une telle maîtrise, elle est tellement supérieure à l'original, qu'il ne nous vient pas à l'esprit de reconnaître Stradella. Pouvons-nous crier au scandale, au plagiat, parler de dessèchement, d'impuissance ? Certainement pas. Ce n'est pas plus le cas de Shakespeare quand il s'approprie le sujet d'une tragédie de Marlowe que de Molière quand il puise à une source espagnole, ou même de Stravinsky qui utilise, dans bon nombre de ses œuvres, des thèmes qui ne sont pas de lui ? L'équivalent du sujet littéraire en musique, c'est le matériau thématique. Mais aussi bien dans l'art musical que dans la littérature, dans la

sculpture ou dans la peinture, *l'origine* du thème importe peu, l'essentiel étant : Comment ce thème est-il développé? Dans ce mot « comment » se résolvent toute la science de l'artiste, sa force d'expression, son sens de la forme, bref, c'est là que réside toute sa personnalité.

Mais nous pouvons raisonner aussi différemment. L'œuvre de Sébastien Bach est une sorte de récapitulation de la musique produite pendant une centaine d'années avant lui. Le matériau de sa musique, les motifs, les thèmes étaient des formules archiconnues de l'époque, ou même des époques antérieures. Cela veut dire que ce sont ses prédécesseurs qui les ont forgées. Il serait fastidieux de compter cette foule de formules qui se retrouvent également chez Frescobaldi ou chez les autres compositeurs précédant Bach. Serait-ce là un scandale, un plagiat? Mais pas du tout! Au contraire : A chaque époque l'art possède ce droit d'être enraciné dans celui d'une époque précédente. Non seulement, c'est son bon droit, mais c'est indispensable! Alors pourquoi n'aurions-nous pas le droit de chercher les racines de notre musique dans l'art populaire?

D'ailleurs, ce n'est qu'au XIX[e] siècle que s'est répandue cette exigence de l'originalité du thème. C'est une conception spécifiquement romantique qui se veut à tout prix individualiste.

Je pense que, de tout cela, nous pouvons conclure qu'il ne s'agit ni de « desséchement » ni « d'impuissance » lorsqu'un compositeur plonge les racines de sa musique dans les profondeurs du folklore, au lieu de s'appuyer sur l'art de Brahms ou de Schumann par exemple.

D'autre part, nombreux sont ceux qui sont persuadés qu'il suffit, pour faire surgir un art national, de se familiariser avec le folklore et puis simplement de transplanter ses formules dans les formes existantes de la musique occidentale.

Nous retrouvons dans cette conception la même faiblesse que dans la précédente. C'est encore une façon d'attribuer aux thèmes une place prépondérante en oubliant la construction qui est la véritable création.

Selon nous, le folklore ne prendra une signification artistique qu'entre les mains d'un vrai talent d'adaptateur, capable de l'assimiler et de le transposer dans les hautes sphères de l'art musical.

Livrée aux incapables, la musique populaire, ni d'ailleurs aucun autre matériau, ne signifiera jamais rien. Cela veut dire que, pour remplacer le talent, ni la musique populaire ni d'autres sortes de béquilles ne suffisent; le résultat restera toujours nul.

Dans les pays qui manquent d'une tradition musicale, ou lorsque cette tradition est trop faible, le folklore prend alors une immense signification, et son rôle est irremplaçable. Tel est le cas de la plupart des pays d'Europe orientale et méridionale, la Hongrie incluse.

Qu'il me soit permis de citer les propos de Kodàly à ce sujet :

« Nous possédons si peu de documents écrits sur la musique hongroise ancienne qu'une conception hongroise de l'histoire ne peut exister sans la musique populaire. Tout comme le langage du peuple s'identifie en beaucoup de points au langage ancien la musique populaire tient obligatoirement la place des reliques historiques manquantes. Du point de vue artistique, cela nous est, à nous, plus précieux qu'aux autres peuples qui se sont créé depuis des siècles un style musical indépendant. Chez ces derniers, le folklore a été absorbé par la musique savante; et un musicien allemand peut trouver sans peine chez Bach, chez Beethoven, ce que nous ne pouvons découvrir que dans nos villages : une tradition nationale vivante ».

(*La signification de la musique populaire,* 1931.)

Traduit par Joseph KOSMA.

« LE MANDARIN MERVEILLEUX »
de Béla Bartok

Béla Bartok travailla à son ballet *Le Mandarin merveilleux* d'octobre 1918 à mai 1919, à Budapest et surtout à Rakoskeresztur, banlieue de la capitale. Le livret, écrit par Menyhért Lengyel pendant la première guerre mondiale, parut en 1917 dans la revue littéraire *Nyugat*. La spécification du genre de l'œuvre est donnée en tête de la réduction pour piano à quatre mains — éditée plus tard — et sur la partition elle-même : « Pantomime en un acte ». Il n'est pas douteux que Bartok l'appelait ainsi : « Qui sait quand je pourrai faire jouer ma pantomime, le *Mandarin merveilleux* », écrit-il dans une lettre de l'été 1919 [1]; et, à la même époque, sa femme annonce à un correspondant : « La nouvelle pantomime est déjà prête, Béla est en train de faire l'orchestration ». (Cependant, l'orchestration de l'œuvre ne fut achevée que vers la fin de 1924. Et même lorsque, en 1931, l'Opéra de Budapest manifesta l'intention de présenter la pantomime, Bartok rédigea une nouvelle version de la conclusion, une variante qui se trouve aujourd'hui dans la partition de notre Opéra.)

Il était à prévoir — la remarque de Bartok en fournit le témoignage — que le ballet avait peu de chances d'être porté à la scène avant longtemps. Il est possible que l'esprit expérimentaliste et souvent extravagant de la « période de Weimar » ait éveillé la curiosité des théâtres d'Europe occidentale, mais les difficultés de l'exécution musicale et des danses ne pouvaient être surmontées sans de sérieux efforts, même lorsque les « scrupules de la morale » ne dressaient pas d'obstacles.

---

1. Béla Bartok, *Lettres, photographies, manuscrits, partitions.* Recueillis, classés et ordonnés par Janos Domény, Budapest, 1948, 92, 90.

En 1923 parut — dans le numéro publié par *Nyugat* en hom-mage à Ernö Osvat — un fragment de deux pages de l'œuvre, tiré de la réduction pour piano à quatre mains. Deux ans plus tard vit le jour la réduction complète pour piano à quatre mains (op. 19) à l'Universal Edition de Vienne; en 1927, les mêmes éditions publiè-rent la partition de la *Suite* (*Musik aus der gleichnamigen Pan-tomime*) comprenant la première moitié de l'ouvrage (mais on lit déjà sur le fragment publié par *Nyugat* : « Copyright 1923 by Universal Edition »).

La première audition, d'un caractère expérimental et nettement expressionniste, eut lieu à Cologne en novembre 1926 (nous croyons savoir que Bartok y fut présent) [2]. La « suite » fut jouée pour la première fois en 1928, sous la direction d'Ernö Dohnanyi, devant le public de Budapest. A la même époque, l'Opéra de Budapest commença à s'y intéresser; plus tard, en 1931 et ensuite en 1941 on s'apprêta à la monter, mais — d'après les souvenirs de Gyula Harangozo, récemment publiés [3] — « la présentation de l'ouvrage fut chaque fois interdite juste avant la première ». On n'a donc vu la pièce à l'Opéra qu'après la mort de Bartok, en décembre 1945 et encore « passablement estompée » puisqu'on a modifié le lieu de l'action.

Nous ignorons si Bartok a vu son œuvre sur la scène — excepté à Cologne — mais la reprise à Francfort, en 1954, a suivi — dit-on — ses instructions personnelles, basées sur l'expérience de Cologne.

Ainsi, du vivant de Bartok, *le Mandarin merveilleux* devait compter au nombre de ses œuvres qui ne connurent pas le succès; pourtant — nous citons encore les notes de Harangozo — « *le Man-darin* devait être l'une des œuvres préférées de Bartok, car les conversations sur ce sujet étaient capables de chasser ses pensées les plus tristes » (avant son émigration, en automne 1940, cinq an-nées avant sa mort).

---

2. *Ibidem*, 112. *Musikblätter des Anbruch*, 1926, 10, 415. La premiè[re] dirigée par Jeno Szenkar, déclencha des manifestations scandaleuses, s[ui]vies de protestations de l'Eglise et des autorités. Le chef d'orchestre l[ui-]même faillit perdre sa place. Un sort semblable avait été réservé au bal[let] de Prokofiev, *l'Amour des trois oranges*, présenté à Cologne quelq[ue] temps auparavant.

3. *Tancmuvészet* (l'Art de la danse), numéro de février 1955, 53. [Je] crois qu'en 1931, assistant à une répétition où l'on voulait « lénifier » [le] *Mandarin* en modifiant le lieu de l'action, Bartok lui-même intervint po[ur] protester contre la représentation de son œuvre à l'Opéra de Budape[st].

Qu'est-ce qui rendait l'approche de cette œuvre si difficile? Pourquoi est-elle encore l'objet de tant de controverses? La réponse à cette question est simple. Le *Mandarin* marque une étape décisive dans l'évolution de Bartok, il témoigne de son ascension par un nouveau chemin escarpé, ascension qui coïncide avec une grande vague de crise de la musique européenne; elle commence au moment où la courbe de température de la musique est au plus haut partout dans le monde.

Il est frappant que cette troisième — et dernière — œuvre théâtrale de Bartok soit contemporaine de la crise mondiale; elle constitue un bilan de cette crise dont, intérieurement, Bartok s'affranchit.

L'argument de cette pantomime — dont les censeurs de la morale en Hongrie et ailleurs parlèrent avec horreur pendant des années — est le suivant : trois apaches, dans un bouge d'une grande ville occidentale, contraignent une fille à attirer, par la fenêtre, des passants dans leur chambre. Un vieux galant d'aspect minable et un jeune homme niais qui prétendaient entrer sont mis à la porte sans ménagement, car ils n'ont pas d'argent. Paraît un troisième hôte, singulier et imposant : un mandarin chinois égaré dans la grande ville. La fille, ahurie, ne sait d'abord que faire de lui. Sa danse séductrice éveille alors la passion de cet hôte original; sauvagement, il se met à poursuivre la fille. Les apaches se jettent sur lui, voient qu'il a de l'argent et l'assassinent à trois reprises : d'abord en l'étranglant, ensuite au couteau, et finalement en le pendant... en vain. La victime ne mourra pas avant de recevoir de la fille le baiser tant désiré.

Que contenait ce texte pour éveiller à ce point l'intérêt de Bartok? Pourquoi, dans une déclaration à la presse au printemps 1919, qualifie-t-il cet argument de « ravissant »? Qu'éveillait en lui cet antique motif du conte oriental, ce frère jumeau du héros, de l'amant que l'on ne peut pas tuer? Ses deux œuvres scéniques antérieures, *le Prince de bois* et *le Château de Barbe-bleue*, jouées à l'Opéra de Budapest en 1917 et 1918, peu avant la composition du *Mandarin*, traitent aussi du problème de l'amour, mais sous des aspects différents. Le *Château de Barbe-bleue* — présenté après le *Prince de Bois* mais composé antérieurement — souligne la difficulté désespérante des rapports entre l'homme et la femme; le *Prince de Bois* résout le problème dans une ambiance optimiste de conte populaire et trace le chemin symbolique des épreuves et du bonheur des amoureux : les amants du *Prince de Bois*, le prince

et la fille du roi, l'emportent sur les forces hostiles environnantes qui font obstacle à leurs amours.

Avec le *Mandarin,* le tableau s'obscurcit, devient même tout à fait sombre; ici, le milieu hostile tue l'amour et l'amour même est, pour ainsi dire, né souillé : c'est la rencontre d'une fille publique et d'une espèce d'ogre exotique, et non pas les rapports d'amants purs sortis des contes.

Qui est responsable de la souillure de cet amour et pourquoi une telle fin maudite? La réponse n'est pas douteuse : le responsable est ce monde de bandits qui condamne l'homme et la femme à éprouver un *tel* amour, ce monde qui dénature tout leur être, pervertit leur caractère *de cette manière* et, finalement, les achève de cette façon. Dans le *Mandarin*, l'on baigne dans un milieu pénible, le monde extérieur prend des couleurs sombres, la passion humaine est corrompue. Si, dans *le Prince de Bois,* les obstacles au bonheur sont plutôt des vicissitudes passagères, modérées — des épreuves en somme typiques de la fable —, dans le *Mandarin,* au contraire, nous sommes transportés dans un monde totalement inhumain, criminel, destructeur de toute vie.

Bartok déteste ce monde hostile; il éclate de fureur, d'une haine frénétique, élémentaire. Jamais il ne haït à ce point, ni avant, ni après.

Mais, pour éprouver cette fureur, il fallait d'abord y être préparé, rencontrer l'objet de cette haine; il fallait, comme Bartok, vivre à un tournant de l'histoire où se dévoile l'abîme des forces diaboliques destructrices de vie.

II

Le mécontentement des intellectuels face à la première guerre mondiale apparut et mûrit à vrai dire assez lentement; il ne revêt un caractère plus sérieux, plus combatif, qu'à partir de 1916.

Au début de la guerre, nombreux étaient ceux, des deux côtés des tranchées, qui se berçaient d'illusions, qui croyaient notamment que la guerre se faisait pour une « juste cause ». Les intellectuels bourgeois radicaux et socialistes firent très tôt table rase de ces illusions mais eux aussi se sentirent longtemps désorientés quant au ton, aux moyens et aux méthodes de la lutte à mener contre la guerre.

De la correspondance de Zsigmond Moricz et de Béla Bartok s'élève, surtout à partir de 1916, une véhémente protestation contre la guerre. Et nous — qui avons connu de près la première guerre mondiale — nous souvenons assez bien de la propagande contre la guerre qui, dès cette époque, se développa de plus en plus en Hongrie, dans la presse, la littérature et le théâtre. La vie musicale refléta aussi cet état d'esprit, sans toutefois atteindre — notre pays étant alors assez arriéré à cet égard — l'importance que ces mouvements revêtirent dans les cités occidentales, exprimant la colère et le désespoir des intellectuels.

Colère et désespoir — ces deux facteurs ne participaient pas également à tous ces mouvements. Mais ils étaient partout présents, et ils donnaient à l'activité des intellectuels un caractère négatif ou positif selon que dominait l'un ou l'autre. Nous pensons ici aux deux mouvements issus du futurisme : l'expressionnisme et le dadaïsme qui commencèrent, dès cette époque, à jouer un rôle important dans les grandes villes d'Europe occidentale (au moins dans les milieux littéraires et artistiques) ; nous pensons, en général, aux tendances nihilistes qui, de plus en plus résolument, proclamaient la nécessité de la destruction des formes traditionnelles et, indirectement, celle des formes sociales. Les instigateurs de ces mouvements artistiques, littéraires et musicaux utilisaient les mêmes slogans et certainement des méthodes analogues. Ils étaient d'accord pour dénoncer la morale bourgeoise comme fondée sur le mensonge et lui substituer une morale radicalement différente. Tous pensaient aussi qu'il fallait avoir recours à des moyens d'expression artistique tout neufs ou d'un accent nouveau pour donner libre cours à leur mécontentement et pour protester contre l'esprit de routine. Les uns soulignaient avec véhémence les laideurs et les difformités pour mettre à nu l'ignominie et la malfaisance de l'ordre social établi ; d'autres prêchaient la décomposition des formes, la seule issue étant, selon eux, l'anarchie ; d'autres encore élaboraient des systèmes spéculatifs inédits prônant la nécessité d'une nouvelle manière de penser et également d'un nouvel ordre universel. A la même époque, des hommes se faisaient les interprètes des masses prolétariennes des grandes villes industrielles. Dans toutes ces tendances, apparues presque simultanément et s'entrecroisant, on retrouve des aspirations morales, esthétiques, sociales et politiques — et toutes ont pénétré également la vie musicale de l'Europe.

L'année qui suivit la Révolution d'Octobre, 1918, marqua aussi une étape importante dans l'histoire de la musique européenne.

Cette année-là mourut, dans Paris bombardé par les canons alle-mands, Claude Debussy, le plus grand compositeur français de l'époque ; la même année, se forma, à Paris également, le « Groupe des Six » qui voulaient une musique nettement dessinée, ayant bien les deux pieds sur terre et d'un accent direct, sans ménagement. On assiste aux premières manifestations et aux premiers scandales des dadaïstes et des expressionnistes en France, en Allemagne et en Autriche ; en automne, première audition, dans un petit théâtre suisse, de *l'Histoire du Soldat,* œuvre curieuse et originale d'Igor Stravinsky qui fait par là son entrée définitive dans la vie musicale de l'Europe occidentale. En 1918 également, la discussion autour de Schœnberg bat son plein en Allemagne ; le jazz américain fait son apparition en Occident. En octobre 1918 éclate, en Hongrie, la révolution bourgeoise, suivie, au printemps de 1919, de la procla-mation de la dictature du prolétariat. En 1918 paraissent *la Torche,* roman de Zsigmond Moricz et *En tête des morts,* le dernier grand recueil de poésies d'Endre Ady. Les deux œuvres sont de vastes visions de mort et de transfiguration ; celle de Moricz fait justice — pour la première fois — d'un monde en déchéance, celle d'Ady, véritable danse macabre, est le miroir impitoyable de la destinée de toute une nation.

Automne 1918 : Bartok commence la composition de son poème tragique : *le Mandarin merveilleux.* Lorsqu'il l'achèvera, au prin-temps 1919, le gouvernement révolutionnaire de Hongrie sera aux prises, dans une nouvelle guerre, avec des ennemis très supérieurs en forces. Ainsi : guerre et révolution, bouleversement général, catastrophes, partout la vision d'une mort menaçante et d'une vie s'asphyxiant. Et la vision aussi d'une vie qui ne pourra plus continuer comme par le passé ; le spectre du bien et celui du mal entrelacés dans une étreinte mortelle, le spectacle désolant de la force destructrice et de l'élan vital, de l'humanisme et de la cruauté des mondes oriental et occidental, des grandes villes délabrées et d'une paysannerie en révolte, de la civilisation et des énergies pri-mitives.

C'est en cette période où s'affrontent violemment des forces opposées que jaillit de l'âme du compositeur hongrois la musique du *Mandarin merveilleux.*

III

Jusqu'à la fin de la première guerre mondiale, la musique de Bartok et de Kodaly ne parvint que très sporadiquement en Occident et resta presque ignorée du grand public. Il est vrai qu'à partir de 1910, certaines de leurs œuvres pour piano ou pièces de musique de chambre firent de temps en temps une courte apparition dans quelque ville française, suisse ou américaine, mais, du fait de la guerre, ces œuvres avaient peu de chance de devenir plus populaires, ou même de franchir les frontières. Cependant, à partir de 1918, les œuvres de Bartok, éditées à Vienne, parviennent plus facilement, plus rapidement et en plus grand nombre en Occident. Dès 1904, Bartok avait fait des tournées dans plusieurs villes anglaises, françaises, allemandes et espagnoles, mais presque exclusivement en tant que pianiste, et ses compositions demeuraient plus ou moins inconnues. Il rentra ou, plus exactement, pénétra dans la vie musicale européenne en tant que compositeur « édité à Vienne » d'abord, dès 1918, puis à nouveau comme pianiste donnant des récitals, à partir de 1920. Son prestige de compositeur se trouva rehaussé par la révolution et, la contre-révolution l'ayant chassé, il reprendra, comme pianiste, ses rapports avec la musique européenne.

Il se trouve face à un monde qui lui est étranger, trouble et quelquefois répugnant. Il ne recule pas devant ce monde, mais le considère avec défiance, souvent même avec indignation. Tout le révolte : le tohu-bohu, le bruit, le désordre des grandes villes; la cruauté des puissants qui — au nom de la concurrence dite libre — écartent et écrasent les plus faibles; l'âpre compétition des humbles; la publicité commerciale criarde; cette foire enfin où « tout est à vendre ». La force de ces impressions suffit à détourner son cœur de ce monde pour évoquer les poignants souvenirs de ses anciens pèlerinages à la campagne, pour nourrir sa rêverie sur la vie paysanne de l'Europe orientale, vie pure et profondément humaine. A tout cela vient s'ajouter le désarroi d'un après-guerre : l'anarchie règne dans la vie sociale des villes en pleine réorganisation et le parasitisme gagne dangereusement du terrain; la ruée vers les jouissances à laquelle participent non seulement les classes dites bourgeoises mais encore la vie intellectuelle; les slogans — de

bonne ou de mauvaise foi — sur l' « art nouveau » lancés par différents groupes qui proclament comme seul principe de salut soit le cubisme, soit l'atonalité, soit la musique mécanisée et les chœurs déclamés, soit le langage chaotique du dadaïsme. Ces mouvements divers attirent et repoussent à la fois Bartok : sa curiosité instinctive y trouve des éléments d'enrichissement pour sa langue musicale, sa capacité d'expression en plein développement ; il perçoit dans ses fibres toutes les ondulations de cette crise générale, car il est d'ores et déjà le musicien universel en qui converge le système nerveux du monde, donc de *ce monde-ci* également. Peut-être, à ce moment, ne voit-il pas avec précision la destinée de cet ancien monde idéal dont il a gardé la mémoire, peut-être ignore-t-il ce qu'il est devenu durant et après la grande guerre, que l'harmonie (très souvent apparente) des beaux villages hongrois, roumains, slovaques, ukrainiens, n'existe plus, qu'une nouvelle façon de vivre s'amorce aussi en Europe orientale, que l'ancienne vie paysanne traverse une crise.

Ce sont la crise et le désordre eux-mêmes qui cherchent à s'exprimer à travers Bartok, mais, dès le début, il éprouve le désir de démêler les choses, de soupeser les valeurs, de faire un bilan ; il sent monter en lui une immense colère contre la vie d'aventure des grandes villes réduites par la guerre à ce bas niveau moral.

Cette rencontre de Bartok avec la vie des grandes villes, son conflit avec les nouvelles formes de cette vie, se situent, pour l'essentiel, dans la période qui suit la naissance du *Mandarin* ; mais ils ont été préfigurés par la guerre et le *Mandarin* est la preuve que le processus de « liquidation » a déjà commencé dans l'esprit de Bartok. En tout cas, l'artiste qui, dès sa jeunesse, a pris la nature pour mesure, pour loi et pour morale, pouvait s'être posé la question : *Qu'adviendrait-il si apparaissait un jour, parmi la jungle humaine, l'esprit de la vraie jungle ?*

Plus d'un demi-siècle avant Bartok, une pareille ardeur anima un grand poète hongrois, révolté de la lutte acharnée qui se livre dans les grandes villes capitalistes : « Quelle est cette compétition où l'un, le glaive à la main, rencontre un adversaire nu ; quelle est cette indépendance où des centaines d'individus meurent de faim s'ils refusent de passer sous le joug », s'écrie l'Adam de Imre Madàch à la foire de Londres. Et si la question est caractéristique, la réponse ne l'est pas moins : « Tu crois qu'il n'y a pas une collaboration, un système dans l'atelier de la vie ? Regarde donc un peu avec les yeux de l'âme et tu verras le travail qu'ils font », et à c

moment toute la foire de Londres se transforme en une scène de danse macabre où chacun prononce son ultime parole, expose le but unique de sa vie avant de se jeter dans la fosse commune.

En effet, la *danse macabre* est une forme qui fut volontiers utilisée depuis le Moyen-Age par ceux qui désiraient répondre à une question aussi précise et aussi chargée de sens moral. « Je m'en vais mourir » déclare, par la bouche de ses héros, l'auteur du manuscrit médiéval, car le vrai sens, la moralité de la vie apparaissent le plus nettement à la pâle lumière de la mort. Les danses d'Orcagna et d'Holbein ont inspiré tant d'écrivains, tant d'artistes ! Et lorsque les maîtres de la musique du XIXe siècle, Berlioz, Liszt, Verdi et Moussorgski font apparemment, dans leurs poèmes macabres, retour à ces peintres, ils organisent, en fait, les danses macabres de leur époque afin de soumettre celle-ci au jugement de l'éternité.

Béla Bartok, ici, leur emboîte le pas : par cette pantomime hallucinante, dont le livret n'eut, pour un autre, représenté qu'un spectacle de grand-guignol sensuel et horrible, mais où il a reconnu, lui, le cadre de son jugement cruel, il rend un verdict sur son époque. Car c'est à un moment où la plupart des problèmes de son époque l'assaillent, simultanément et d'une manière presque intolérable, qu'il se prépare à mettre en musique le livret de Menyhért Lengyel.

IV

Les violences et les passions de l'époque montent pour ainsi dire toutes nues sur la scène, dans une simplification allégorique, comme dans une moralité du Moyen-Age ou comme dans une comédie tragique de l'âge baroque. La Turpitude Assassine (les trois apaches) trouve un allié malgré lui dans le Sentiment Opprimé et Vendu (la fille) et à côté d'eux paraît, comme un contrepoids, la Passion Elémentaire de la Force Vitale (le mandarin) ; les personnages épisodiques sont : la Jeunesse Impuissante et la Vieillesse Impuissante (le jeune homme et le vieux galant). Animées d'une force dynamique, s'associant ou se heurtant, ces allégories « simples » acquièrent une puissance sentimentale et morale extraordinaire. Il est caractéristique qu'elles soient en mouvement drama-

tique et qu'elles se déplacent les unes vers les autres; l'attitude de Bartok à leur égard devient, au cours de ces mouvements, absolument claire.

La pièce débute par l'intonation de la Grande Ville et on découvre seulement plus tard que ce ton est aussi celui des assassins, donc de la Turpitude; ce motif, d'ailleurs, s'étend sur toute la pièce comme l'un des thèmes principaux. L'autre thème important est celui du mandarin; il est très intéressant de constater que le troisième — celui de la fille — qui se place entre les deux autres, se rapproche de plus en plus du thème du mandarin avec lequel il est fondamentalement identique (tierce mineure) pour, finalement, s'allier pratiquement à ce dernier contre les autres : c'est ainsi que la fille libère sa passion déniée et souillée. Mais cette passion ne sera vraiment forte qu'après avoir été touchée par l'ombre de la mort. Nous l'avons dit : l'amour qui s'épanouit sur cette scène, dans ce jeu, est un amour stigmatisé et, de par sa situation « hors la morale et hors la société », un amour difforme, étranglé, misérable, dénaturé. Ceci vaut aussi bien pour le désir timide du jeune homme désemparé que pour le jeu sensuel de la fille et la passion infernale du mandarin. Pourtant, l'œuvre reste toujours le *jeu de l'amour et de la mort,* de l'amour fatal et de la mort fatale; seulement, l'amour et la mort ont été flétris, estropiés, empoisonnés par un monde inhumain. Ni l'amour ni la mort n'arrivent à temps, aucun d'eux ne peut se manifester d'une manière naturelle, simple, mais sont contraints de biaiser; ils ne servent qu'à jeter une ombre encore plus épaisse sur la vie terne et dépouillée de l'homme. Cependant, à travers toute cette dépravation, en écartant les « fleurs du mal », surgissent le *vrai* amour et la *vraie* mort qui sont la loi invincible de la vie. Que cette loi élémentaire, impérieuse, fut victorieuse dans la pièce, c'est le mérite de la musique de Bartok, non celui du scénario.

La conception musicale de l'œuvre consiste, en premier lieu, à opposer les extrêmes : le désordre de la grande ville au « primitivisme » asiatique, l'intérêt matériel au désir élémentaire, la violence au sentiment, la vie à la mort. En échafaudant ces heurts terribles, ces antinomies décisives, Bartok prend déjà position. S'il avait composé cette pièce dans sa jeunesse, sous l'influence du *Tristan* de Wagner, il eût certainement mis l'accent sur l'idée que l'infini désir ne trouve sa satisfaction que dans la mort. Dans ce cas, la mort serait une véritable fuite, le salut qu'offre un monde

plus heureux. Mais, ici, il n'en est pas question. Le désir du mandarin est une protestation jusqu'à la mort et au delà et son assouvissement est en somme un coup porté à ses assassins; au fond, il surmonte le meurtre, il lui survit et, finalement, se dissout dans une mort naturelle, quasi sublime, signifiant la victoire, le triomphe de l'élan vital. A la fin de la pièce, ce sont les assassins les vaincus. Aussi n'y trouve-t-on pas trace de cette extase, de l'atmosphère d'évasion, de désespoir nirvanesque de *Tristan*; non, la passion amoureuse rejette, annihile, honnit le meurtre et s'embrase, comme une suprême puissance vivifiante, dans la mort. On en ressent quelque chose dans *Tristan,* en dépit des intentions de Wagner. Bartok, en tout cas, a développé, dans *le Mandarin merveilleux,* cette idée contradictoire de Wagner. La conception elle-même de l'œuvre semble vouloir exprimer cette idée fondamentale par la symétrie rigoureuse de sa structure :

Introduction : grande ville, gîte des apaches

I. Trois danses séductrices (deux personnages épisodiques)	IV. Triple meurtre
II. Apparition du mandarin Jeu d'amour	V. Baiser de la fille Mort

III. Danse du mandarin

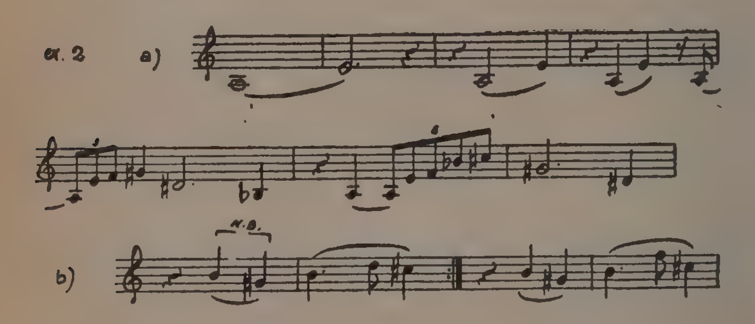
Ainsi, au centre de l'œuvre, se trouve la danse du mandarin, cette violente déflagration des passions, ce formidable « allegro barbaro » de Bartok. Ce qui le précède, c'est la présentation du monde hostile; ce qui le suit, c'est la lutte de la force vitale et de la passion contre ce monde; leur lutte et leur fin tragique, leur mort, qui n'en est pas une; cette mort est, au contraire, une victoire, une apothéose. Avant la grande danse démoniaque, les trois danses séductrices et, après elle, le triple meurtre démontrent la puissance du monde hostile : voilà l'épreuve que devra subir le messager d'un monde lointain. S'il réussit à franchir tous ces obstacles, la victoire lui appartient : il recevra le baiser qui l'empêchait de mourir et, lorsqu'il l'aura reçu, il pourra mourir. Selon la loi classique du tragique, il est, au moment de sa chute, déjà plus fort que ses adversaires. Ce qui est entré dans ce bas-monde et disparaît avec sa mort, c'est *la grandeur*.

La structure d'intonation de la pièce souligne la même idée.

Les *trois apaches* constituent ici un groupe unique, difforme, plutôt rythme et gestes que mélodie, et le rythme, comme nous l'avons dit, est celui de la grande ville. Car, d'une manière très caractéristique, ville, viol, crime, meurtre, signifient la même chose pour Bartok, à ce tournant de sa vie. Bien plus tard, dans le *Concerto,* le ton de sa haine et de sa colère sera semblable.

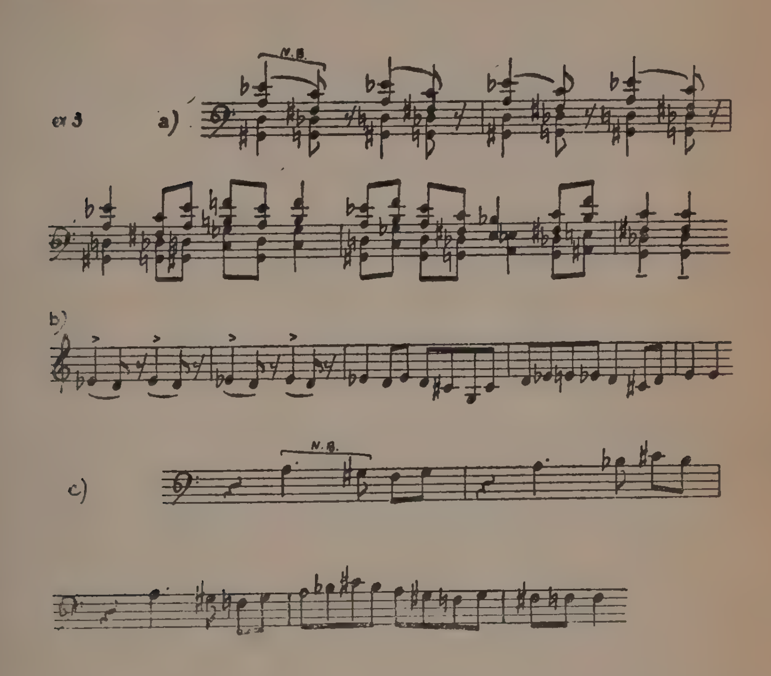


Plus humaine, plus sensuelle, quoique plus hésitante et plus indécise est la mélodie de la *fille*. Il est difficile d'y voir le prolongement des gestes de la fille du roi du *Prince de Bois*; elle n'est plus enjouée, enfantine, mais se traîne comme un serpent; c'est une mélodie suffoquante, venue de l'obscurité et y retournant; les instincts n'apparaissent pas ici dans la sérénité du conte, ils sont tourmentés et torturants, alourdis par le poids de souvenirs atroces :



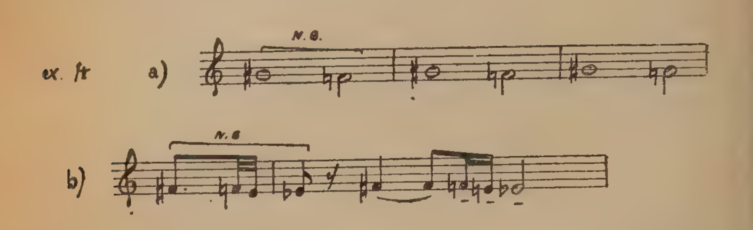
Le scénario enveloppe le personnage du *mandarin* d'une ambiance d'exotisme mystérieux. Mystérieux pour Bartok lui-même, pourtant compréhensible, comme les phénomènes de la nature, comme le monde des humains, lorsqu'on observe avec attention ses forces motrices, ses grands conflits, ses destinées. Ses émotions nous sont connues, mais deviennent démesurées, indomptables, elles brisent les cadres de la civilisation et évoluent dans une sphère qui — pour les esclaves de la civilisation — est déjà mystique, surhumaine. Ce qui, dans cette pièce, apparaît comme « musique populaire » est celle du mandarin, une musique d'un goût asiatique, sur des « modes pentatoniques », qui, avec ses couleurs exo-

tiques, et pourtant familière, son miroitement d'acier, son grondement continu d'une puissance extrême, proclame la volonté et crie la passion fascinante du héros :



« La force primitive de l'Asie confrontée à la pourriture de l'Europe » — tel est l'aspect sous lequel les critiques contemporains imaginaient la figure du mandarin, l'essence de la protestation de Bartok se résumant, selon eux, dans cette sentence. C'était là méconnaître profondément l'humanisme synthétique de Bartok qui proclamait partout, dans la pureté naïve, dans les forces primitives, dans l'éclat et le tonnerre d'un « allegro barbaro » la grandeur et la beauté de la mission de l'homme, l'héroïsme et la sublimité de la lutte contre la sombre fatalité aveugle. Son enthousiasme ne va pas à l'homme « barbare », mais à l'homme qui a su rester en harmonie avec les forces de la nature à l'époque de l'inhumanité. Lui qui en 1907 proclamait déjà sa foi en la nature ose évoquer ici, plus de dix ans après, la force naturelle elle-même; il défend cette idée dans *le Mandarin merveilleux,* se plaçant franchement au côté de la « force primitive », au côté de l'Asie, pour lutter contre l'Europe de 1919, honte de l'Europe véritable.

Seuls les héros de grandes passions savent souffrir comme le mandarin : infiniment, éternellement. Le thème de sa souffrance et de son désir inextinguible se traduit par une sorte de mélodie soupirante, gémissante, qui apparaît dès son arrivée, traverse la seconde moitié de la pantomime, devient, au moment le plus terrible, un chœur de lamentation derrière les coulisses et s'éteint enfin — avec la vie du mandarin — dans l'orchestre :



(La plainte de l'alto, puis de l'alto et du violon s'étirant au-dessus de la mélodie du chœur, est la première manifestation de la musique plaintive, chromatique, de la lamentation funèbre qui se fera entendre vingt ans plus tard au deuxième mouvement du *Divertimento.*)

Il est remarquable que les mélodies — ou fragments de mélodies — exprimant un soupir, une exclamation ou un geste jouent un si grand rôle dans la musique de la pièce. L'apparition de cette large trame de mélodies heurtées et fiévreuses, chez Bartok, date du *Deuxième Quatuor,* c'est-à-dire des années 1915-1917. A la même époque environ, les harmonies bâties sur des quartes occuperont une place importante dans sa langue musicale, cela jusqu'à 1923 à peu près, année de la *Suite de danses,* pour disparaître ensuite. La musique du *Mandarin* est au point culminant de cette période créatrice, dont elle résume toutes les acquisitions. Seuls le *Prince de bois* et le *Deuxième Quatuor* l'approchent en importance.

Il nous faut mentionner ici quelques autres particularités de la musique du *Mandarin.* L'œuvre a été considérée longtemps comme une composition atonale. Ceci s'explique par le fait qu'il est assez difficile de déterminer la tonalité centrale de l'œuvre, et que la structure, basée sur des accords de quarte, cache le plus souvent les fonctions tonales. Ce que Bartok exprimera plus tard en ces termes : « A un moment donné, je me suis approché d'une sorte de musique dodécaphonique mais cependant mes compositions d[...]

cette époque sont construites sur une base tonale »[4], est aussi, dans son essence, valable pour le *Mandarin*. On y trouve, en effet, des scènes dont le ton est nettement reconnaissable, et toute la pantomime se construit autour de ces tonalités élargies depuis la première danse de séduction, à travers la grande danse du milieu, jusqu'à la scène de la mort. Par exemple, les trois danses de séduction en *la, do* et *mi,* la grande danse barbare en *la,* la musique des meurtres en *ut dièse* et *si,* la conclusion en *fa*. Nous avons déjà dit que dans le relâchement de ces tonalités la structure de quarte joue un rôle très important. Les accords de quarte apparaissent déjà dans les dernières œuvres de Liszt; Scriabine en construit tout un système, mais, à cette époque, ce n'est pas leur exemple qui encourage Bartok à utiliser les accords de quarte.

Il dira plus tard : « Les accumulations originales des intervalles de quarte de nos anciennes mélodies m'ont donné l'idée d'utiliser les accords de quarte »[5], mais sous ce rapport précisément, on peut penser à l'influence des œuvres de Schœnberg. Nous reparlerons des rapports de Bartok avec l'art de Schœnberg; il suffit de remarquer ici que le maître hongrois fut très intéressé par les œuvres pianistiques — écrites vers 1910 — et par le *Deuxième Quatuor* (1908) de Schœnberg, et que ces compositions devaient exercer sur lui une influence stimulante due précisément à l'utilisation des accords et des mélodies de quarte.

Mais, outre la construction à base de quartes, la musique du *Mandarin* contient encore maintes nouveautés. Nous avons mentionné les « modes pentatoniques » qui servent de fondement aux combinaisons les plus curieuses dans les scènes du *Mandarin*; ajoutons les gammes arabes ou javanaises qui ont fécondé certains mouvements de Bartok depuis la *Suite pour piano* (op. 14) et qui reviennent près de vingt ans plus tard dans le *Mikrokosmos* (A l'île de Bali) et même dans le premier mouvement du *Concerto pour alto,* œuvre posthume. N'oublions pas non plus le chromatisme dramatique de Bartok, d'où émerge tout naturellement le tissu des dissonances de secondes et de septièmes; son rythme dramatique qui fait un usage instinctif des « rythmes bulgares » accidentés; sa façon de manier l'orchestre qui n'est plus issue de l'école de Strauss et conserve tout au plus quelques affinités avec Stravinsky; l'effet déchirant et bouleversant du chœur de lamentation sans pa-

4. Béla Bartok : *Choix d'essais,* Budapest, 1948, p. 17.
5. *Ibidem,* p. 23.

roles (qui, évidemment, ne figure pas dans la forme orchestrale de l'œuvre, la *Suite*).

D'une manière générale, on peut dire que, durant la première moitié de son activité, jusqu'en 1920 et même bien plus tard, peut-être jusqu'à la *Cantate profane,* Bartok n'a pas composé une seule œuvre symphonique comparable en force, en courage et en vérité dramatique.

V

Avant de terminer notre exposé, nous voudrions encore répondre à deux questions : l'une relative aux rapports de Bartok avec certains contemporains occidentaux à l'époque du *Mandarin* et après, l'autre concernant l'attitude ultérieure du compositeur — parvenu à un plus haut degré de son art — vis-à-vis des problèmes soulevés dans le *Mandarin.* Les deux questions — si éloignées qu'elles semblent l'une de l'autre — touchent des points analogues situés dans l'axe de développement de Bartok. (Pour exprimer d'une manière simple l'essence commune de ces deux questions, nous pourrions ainsi poser le problème : comment Bartok a-t-il vaincu la décadence de son temps et comment en est-il sorti ?)

A propos de Bartok, on prononce généralement le nom de trois compositeurs remarquables de son temps : Richard Strauss, Arnold Schœnberg et Igor Stravinsky. Strauss était son aîné de dix-sept ans, Schœnberg de sept et Stravinsky son cadet d'un an. A cette époque, il a déjà écarté l'influence de Strauss dont il fut longtemps prisonnier dans sa jeunesse. Son article sur l'*Elektra* de Strauss publié en avril 1910 dans la revue *Zene* (Musique), peut être considéré comme une rupture définitive avec son modèle d'autrefois. On dirait que l'auteur de cet article n'est pas le même qui, jeune homme enthousiaste, jouait, sept ou huit ans plus tôt, avec entrain et authenticité les partitions de Strauss. « Après *Salomé, Elektra* est une déception.. Il y a une chose que je ne comprends pas ici ni dans tout Strauss : comment se peut-il qu'un artiste qui sait dire tant de choses intéressantes, tombe, lorsqu'il exprime des sentiments soi-disant sublimes, dans une musique « à la Kapellmeister » tiède et superficielle... On se demande si le compositeur considère cette sorte de musique comme vraiment bonne ou bien

s'il la fait simplement pour allécher la plèbe en lui offrant de l'eau sucrée? La première hypothèse est incompréhensible, la seconde — déplaisante ». Huit ans après, au cours d'une conversation, il compare Debussy, « le plus grand compositeur de notre époque », à Strauss qui « en somme marche dans la voie qu'ont tracée Wagner et Liszt » et dont l'art, à l'encontre de Debussy, qui apporte toujours du nouveau, a « décidément et sensiblement décliné après *Salomé* et *Elektra* » [6]. Cette cruelle critique s'adresse non seulement à l'idéal délaissé de sa jeunesse, mais aussi à l'artiste plein de promesse qui se noie dans la vulgarité de son époque et — au lieu de montrer le vrai chemin à suivre — se fait le serviteur du public.

La rencontre avec Schœnberg n'est plus une sensation éprouvée par un jeune homme exalté, mais l'enrichissement d'un artiste qui atteint la maîtrise. Nous manquons d'ailleurs de détails sur ce point et ne pouvons que faire des conjectures [7]. Il semble que ce fut la période créatrice de Schœnberg de 1908 à 1914, jusqu'au début de la première guerre mondiale, qui eut de l'importance pour Bartok. Dans cette « deuxième période », le style du compositeur viennois a changé. Les œuvres de cette époque qui ont été marquantes pour Bartok sont : le *Deuxième Quatuor à cordes* (op. 16, 1908), les *Morceaux pour piano* (op. 11 et 19) et les *Cinq morceaux pour orchestre* (op. 16). Dans ces œuvres, Schœnberg, partant du monde harmonique post-romantique de Wagner, en fait éclater les cadres et aboutit à un certain hyperchromatisme, à l'utilisation des enchaînements de quarte, à une rythmique curieusement pointue, à l'épanouissement symphonique des voix parlées et chantées, à la découverte de dissonances audacieuses et d'effets orchestraux d'une originalité étonnante (il est plein d'enseignements de comparer le scherzo, au mouvement rapide, du *Deuxième Quatuor* de Bartok, de la même époque, ou d'opposer les accords du n° VI des *Morceaux*

---

6. *Esztendö* (L'année), numéro d'avril 1918. Voir *Uj Zenei Szemle* (Nouvelle revue musicale), n° 2, 45.

7. Bartok prit connaissance de certaines œuvres de Schœnberg vers 1912. « N'oublions pas que le public hongrois ne connaissait, à cette époque, comme musique de chambre moderne — outre les œuvres de Debussy et de Ravel — que la *Verklärte Nacht* de Schœnberg (nous avons joué à Budapest le premier quatuor à cordes de Schœnberg en 1912 seulement) », écrit Imre Waldbauer dans une lettre de 1950. (H. Stevens : *The life and music of B. Bartok*, New York, 1953, p. 44.) Bartok lui-même estime qu'il prit contact en 1912 avec les œuvres de Schœnberg mais, en 1937, il écrit à propos du *Pierrot lunaire* qu'il ne l'a jamais entendu : « Chez nous, l'audition de telles œuvres est absolument impossible » (*Correspondance*, II, 1951, p. 124).

pour piano (op. 19) aux enchaînements de quarte d'une époque ultérieure de Bartok, notamment aux accords de quarte du motif de la « grande ville » qui ouvrent le *Mandarin merveilleux*). Schœnberg s'est mis à décomposer toute musique d'acception ancienne à l'aide d'une méthode rigoureuse mais menant à l'impasse; la méthode avec laquelle il concevra, plus tard, son système dodécaphonique est à peine ébauchée à cette époque. Il est très caractéristique, cependant, que Bartok l'ait suivi et accepté jusqu'à ce point-là, mais non plus loin. Nous savons par Bartok lui-même qu'il a connu les premières œuvres de Schœnberg avant 1914; il les étudie avec une grande attention et, en 1920, dans un article approbateur, il rend compte de l'influence de l'art de Schœnberg en Hongrie (« Arnold Schœnbergs Musik in Ungarn », *Musikblätter des Anbruch*). L'étape décisive suivante, dans l'art de Schœnberg, est le « système dodécaphonique » que Bartok désavoue, ainsi que toutes les tendances musicales qui se détachent de la tonalité; et lorsqu'il repousse ces tendances, Bartok, d'une manière significative, se réclame de la *musique populaire* [8]. L'école de Schœnberg — restée étrangère jusqu'à nos jours à toute musique populaire — a, pour cette raison, lancé des attaques violentes contre Bartok en l'accusant de compromis, d'opportunisme, de lâcheté; elle a vu dans ses plus purs chefs-d'œuvre des compositions « conventionnelles et réactionnaires » parce que Bartok a « refusé » le système dodécaphonique de Schœnberg [9]. Il est de toute évidence aujourd'hui que Bartok avait toujours, même dans ses réformes les plus hardies, le sentiment que le monde mélodique populaire et le peuple même l'« obligeaient »; il ne voulait pas se détacher des idées et des passions de ce peuple qu'il considérait non pas comme des forces rétrogrades, des entraves, mais comme des facteurs d'impulsion et de libération de son art. Il s'est par là séparé de Schœnberg et de ses adeptes, il a dit « non » à leurs tendances spéculatives et décomposantes. Et l'essence de ce « non » se trouve dans l'œuvre qui

8. *Choix de textes*, 17, p. 24.

9. H. Leibowitz: « Béla Bartok » (*les Temps modernes*, Paris, oct. 1947). Voir l'article d'Andras Mihaly : « Réponse à un critique de Bartok », dans le numéro spécial *Bartok* de la revue *Uj Zenei Szemle*, septembre 1950. Quant aux rapports de Bartok avec la musique « atonale » de son temps, il faut lire ce qu'en écrit Zoltan Kodaly à propos du *Château de Barbe-bleue* et du *Prince de Bois* (*Nyugat*, XI, 1918, 939) : « ... Que ceux qui considèrent l'atonalité comme la principale acquisition de Bartok apprennent donc que les deux œuvres ont une tonalité fondamentale tout comme un opéra de Mozart ».

leur était apparemment la plus proche, dans l'œuvre qui a le plus emprunté aux conquêtes de la musique moderne contemporaine, dans *le Mandarin merveilleux*.

Cette œuvre acquiert ainsi une double importance historique : elle est l'essai le plus hardi de Bartok pour exprimer les problèmes de l'Europe, et, d'autre part, un pas décisif sur le chemin qui le mènera vers une densité musicale atteignant les plus hauts sommets de la musique contemporaine.

Son troisième contemporain important, Igor Stravinsky, d'origine russe, fut, à ses débuts, le réformateur de grande envergure de la musique russe de son époque (émigré en Suisse, puis en France, après la Révolution d'Octobre). A l'époque du *Mandarin*, il a déjà composé ses ballets les plus importants, *l'Oiseau de feu*, *Pétrouchka* et *le Sacre du Printemps*. Ils ont tous été présentés avant la première guerre mondiale. A la fin de la guerre, Stravinsky écrit une pantomime-fable (*le Renard*), *l'Histoire du Soldat* et des œuvres influencées par le jazz et les chansons. Toutes ces œuvres intéressent beaucoup Bartok ; il admire surtout *le Sacre du Printemps* et fait certainement son profit de sa technique d'instrumentation vraiment diabolique. Mais il devait, tôt ou tard, se détourner de Stravinsky comme il s'était détourné de Strauss et de Schœnberg. L'intérêt qu'il a porté à Stravinsky est visible jusqu'au *Premier concerto pour piano* (1926), mais après cette époque, les œuvres « néoclassiques » de Stravinsky doivent le laisser plus ou moins froid et, quoique la rupture de leurs relations ait été moins brusque que celle entre lui et Strauss, il est certain que l'évolution humaine et artistique des deux compositeurs devaient aboutir nécessairement, dans les dix dernières années de Bartok, à un éloignement marqué de sa part.

Une note du *Mikrokosmos* (I. 14) contient une petite polémique assez plaisante contre « une conception à la mode » du passé récent, conception selon laquelle la musique, de par son essence même, est impuissante à exprimer quoi que ce soit. Cette « conception à la mode » était de Stravinsky qui, dans ses *Chroniques de ma vie* (1935) niait solennellement que l'expression fût une propriété immanente de la musique, celle-ci n'étant — selon lui — qu'un « phénomène qui nous est donné à seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre *l'homme et le temps* » ; en d'autres termes, la musique est un espace rempli de sons. En fait, cette note du *Mikrokosmos* révèle une différence décisive entre

leur conception du monde, celle de Bartok apparaissant également dans toute son activité de cette période. Il fait front à la « nouvelle objectivité », à la mécanisation antihumaine de la musique tellement à la mode en 1930. A la tête de ces mouvements, Bartok retrouvait le même artiste qui, vingt ans plus tôt, portait encore en lui la promesse du renouvellement révolutionnaire de la musique d'Europe orientale : Igor Stravinsky.

Nous ignorons quelles étaient exactement les œuvres de Stravinsky connues de Bartok au temps du *Mandarin* et notamment pendant l'orchestration de la pantomime, c'est-à-dire jusqu'à 1924. L'*Histoire du Soldat* lui était encore certainement inconnue, tandis qu'il devait déjà connaître *le Sacre du Printemps* et sûrement *le Rossignol, Pribaoutki,* outre quelques compositions antérieures.

Après *le Mandarin merveilleux,* la démarche des œuvres de Bartok subit un changement. Amour, désir et destinée s'effacent, mais après eux, à leur place, demeure d'autant plus fort ce double contraste : civilisation et liberté, homme et nature. L'homme libre, l'*Homo naturalis,* qui vient, en ce temps, occuper l'imagination de Bartok, apparaît sous des aspects divers : tantôt c'est le Paysan (comme dans l'œuvre chorale *Temps passés*), tantôt il s'habille comme le Mandarin, ou c'est le Cerf enchanté, portant avec lui l'air de la « puszta » hongroise ou celui des forêts roumaines ou des montagnes chinoises. Mais ce n'est pas seulement la figure du héros qui change, c'est, en même temps, toute la nature qui se transforme.

Au temps du *Mandarin,* Bartok participe activement à la lutte complexe pour sauver, dans l'intérêt de l'art européen, la dignité de l'homme, pour défendre l'humanité contre la violence, la barbarie, la cruauté. Onze ans plus tard, quand l'horizon s'obscurcit à nouveau de façon menaçante, Bartok se posera une fois encore la question décisive; question inquiète qui cherche le moyen de sauver l'homme. Et sa réponse viendra de plus loin, de plus haut et sera, pour cette raison, plus convaincante. La grande œuvre à laquelle nous faisons allusion, la *Cantate profane,* sera composée en 1930, alors que Bartok aura décidé sans rémission de servir avant tout la cause de la « fraternisation des peuples ». La lettre contenant sa profession de foi a été adressée à un ami roumain. Ses relations roumaines, ses recherches passionnées dans la musique populaire roumaine l'avaient d'ailleurs exposé, dix ans plus tôt, à l'accusation stupide de haute trahison de la part de la Hongrie officielle.

Les riches trésors de la poésie populaire roumaine eurent une grande part dans la réforme inouïe de sa langue musicale et c'est encore dans la poésie populaire roumaine, dans les coutumes des kolindas qu'il puisa le texte de la *Cantate profane* qui devait ouvrir une série de cantates grandioses, symbolisant la rencontre des peuples. De cet immense projet, seule la première œuvre vit le jour : la *Cantate profane,* qui a pour sujet l'histoire de cerfs ensorcelés; et cette œuvre, plus que toute parole, plus que tout discours, sera une puissante protestation, un coup de tocsin retentissant aux approches des dangers et des horreurs qui menacent.

Bartok ne voit qu'un seul moyen pour conjurer ces entreprises malfaisantes, stupides et pernicieuses qui excitent les peuples les uns contre les autres : sortir des chaumières, aller dans la nature, s'affranchir des mensonges anciens! Sur la montagne, l'homme libre pourra relever la tête, il sera de nouveau maître de son sort et ne succombera pas à l'infâme contagion. Ainsi s'arrêtent sur la cime d'une montagne imaginaire, la montagne de la Liberté, les cerfs de la *Cantate profane*, d'où ils lancent un appel aux hommes assoiffés de liberté.

La lutte sera livrée par Bartok seul, de cette hauteur presque inaccessible. Sa colère n'est ni si ardente, ni si directe que celle qui l'anime dans le *Mandarin*. La *Cantate* fait une place — d'une manière assez inattendue — à la couleur locale, aux souvenirs. A l'occasion de la première audition de la *Cantate* en Hongrie (9 novembre 1936) Aladar Toth écrit : « Le compositeur raconte ici... comment une vie fabuleuse et légendaire — ne connaissant ni limites ni compromis — a ressuscité dans ses rêves. Il exprime... la sensation d'affranchissement démoniaque qu'il a éprouvée lorsque, jeune homme téméraire, le cœur plein d'un amour indomptable pour la liberté, il traversa la forêt vierge... »; il raconte la révolution des fils contre leurs pères, mais il exprime aussi — lui, « le plus hardi guerrier de la nouvelle génération — la douleur terrible que cette évasion, cette séparation définitive, séparation d'avec le bonheur confortable du foyer, représentent pour ceux qui partent et pour ceux qui restent. Mais celui qui a, une fois, épousé l'idée de liberté ne boira plus dans un verre; il boira à même la source pure... »

Cette proclamation passionnée de l'évasion est la conséquence naturelle du développement de Bartok. Elle est, cependant, un trait nouveau de son visage. Un autre fait nouveau est qu'il ne transige plus, ne « négocie » plus, même dans la mesure où la lutte, le

contact direct, le « corps à corps » avec l'ennemi l'exigeraient. D'un seul geste décidé, il exclut, pour ses héros et pour lui-même, la possibilité d'un compromis avec le monde ancien. Ce n'est pas la lutte des générations, mais celle de l'esclavage et de la liberté, de l'homme né valet et de l'homme né libre. Sa désillusion, sa répugnance pour « le monde des chaumières » sont tellement profondes, tellement résolues que, dans leur rigorisme, elles paraissent presque inhumaines. Mais le critique contemporain éclairé a vu juste : ce n'est pas l'homme qui est l'objet de la haine de Bartok ; c'est le poltron qui s'est avili et ne connaît plus les vérités éternelles de la vie qu'il exècre. « Cette musique titanesque est la *Chanson des loups* au temps de la servilité — écrit Aladar Toth. Mais c'est aussi, en même temps, un message douloureux dont l'humanisme chaleureux nous touche au plus profond de notre être ; le message d'un poète extraordinaire, d'un homme pareil à l'aigle impérial qui a quitté notre vie banale pour la solitude de la liberté éternelle... Mais peut-être est-ce lui qui nous dit la vérité sur notre temps et sur tous les temps en exprimant avec un courage pathétique, une éloquence hymnique, cette vérité que nous dissimulons au fond de notre âme ? Ecoutez les applaudissements effrénés du poulailler où se presse en foule la jeunesse. Qui oserait affirmer que le message de la liberté humaine ne trouve pas d'écho dans ce siècle ? »

Nous savons aujourd'hui que Bartok ne s'en est pas tenu à cette aspiration vers l'évasion — évasion de la prison (et de la société) — il est allé plus loin, il est monté plus haut. Il y avait encore un pas à faire afin que cette vaste Nature, la forêt vierge de la *Cantate*, ce symbole cristallin, se peuple d'hommes libres. Cette étape est franchie dans les dernières œuvres de Bartok, quinze ans après la *Cantate profane* : elles ont été mûries par les multiples épreuves qu'a traversées le compositeur au déclin de sa vie. Son retour parmi les hommes a commencé, à vrai dire, de longue date ; la *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936), le *Divertimento* (1939) et le *Concerto pour orchestre* (1943), toutes ces œuvres éblouissantes, dont les finales étonnants ont le caractère de fêtes populaires, seraient inconcevables sans ce retour. Et, combien cela est-il significatif ; ce retour coïncide, dans ces œuvres mêmes, avec les visions atroces de la période de la deuxième guerre mondiale. Les pôles extrêmes y sont déjà présents : le deuil le plus profond et la jubilation la plus délirante, le désespoir et la certitude ; ce qui manque encore, c'est l'unité apaisante, la trêve qui réconcilie tout. L'ul-

time chef-d'œuvre de Bartok apporte cette dernière touche au tableau. Ainsi que dans les derniers ouvrages de Beethoven, la rigueur du compositeur s'adoucit; et elle s'adoucit sous le signe de l'amour pour l'homme, de la compassion, de l'espoir et de l'humanisme qui atteignent ici le plus haut degré. L'humanité de Béla Bartok atteint le sublime dans la couleur profonde, dans la joie lumineuse de ses dernières grandes œuvres. La nature farouche et austère de la *Cantate profane* s'humanise dans le cantique forestier du *Troisième Concerto pour piano* pour se transformer en une forêt estivale de notre enfance heureuse. Et cette forêt accueille en véritable amie le grand poète qui vient de rentrer. Le pèlerin qui a connu tant de revers de fortune parviendra à la sérénité finale comme le soldat, au retour d'une bataille victorieuse, se repose, avec un dernier soupir muet, au seuil de la maison paternelle.

Bence SZABOLCSI.

VUE D'ENSEMBLE
SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

La musique française, à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle, jusqu'à la première guerre mondiale, a brillé d'un éclat incomparable. A la suite de Gounod, Delibes, Bizet, Lalo, Massenet, Saint-Saëns, César Franck, qui eux-mêmes recueillaient l'héritage d'Hector Berlioz, des maîtres d'une incontestable grandeur se partagèrent la gloire de représenter, aux yeux du monde, la culture musicale de notre pays.

C'est dans tous les domaines, aussi bien à la scène qu'au concert ou dans la musique de chambre qu'ils excellèrent. Emmanuel Chabrier et Gabriel Fauré, Alfred Bruneau et Gustave Charpentier, Vincent d'Indy, Ernest Chausson et Henri Duparc, Claude Debussy, Paul Dukas, Florent Schmitt, Déodat de Séverac, Maurice Ravel et Albert Roussel, André Messager et Charles Kœchlin, pour ne citer que les plus illustres, donnent de la sensibilité française une image qui, pour être extrêmement variée dans ses multiples aspects, n'en offre pas moins une solide unité. Qui songerait aujourd'hui à discuter l'importance qu'ont eues les représentations de *Louise,* de *Pelléas et Mélisande,* d'*Ariane et Barbe-Bleue*? la *Pénélope* de Fauré, l'*Heure espagnole* et *l'Enfant et les sortilèges* de Ravel. *Padmâvati* de Roussel?

Les symphonies de Saint-Saëns (particulièrement celle en *ut mineur* avec orgue) et de César Franck, celles de Chausson, de Dukas et de d'Indy, d'Albéric Magnard, les symphonies d'Albert Roussel ne prennent-elles pas un rang des plus éminents parmi les compositions dites de « musique pure »? Mais nos compositeurs ont surtout excellé dans le genre de la musique descriptive liée, d'une part, au poème symphonique (comme le *Prélude à l'Après-midi d'un faune,* libre évocation par Debussy du poème de Mallarmé, ou en-

core l'*Apprenti sorcier* de Paul Dukas) ou bien se rattachant à la forme développée en plusieurs parties de la symphonie (comme les *Nocturnes, la Mer* et *Iberia,* de Debussy, ou comme le *Jour d'été à la montagne,* de d'Indy) — ou bien encore s'apparentant au poème chorégraphique (la *Péri* de Dukas, et *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel).

Seul, le genre du concerto a été quelque peu délaissé chez nous durant cette période, où l'on n'en trouve que de rares exemples entre les concertos de Saint-Saëns et ceux de Ravel, ou quelques compositions hybrides comme la *Symphonie espagnole* de Lalo et les *Variations symphoniques* de Franck. La musique chorale s'y est d'autre part manifestée avec quelque timidité à cause de la pénurie de chœurs à cette époque ; il faut cependant signaler les *Evocations* de Roussel ainsi que le *Psaume* de Florent Schmitt.

Quant à la musique de chambre, — pièces de piano, mélodies, sonates, quatuors, — elle fut abondamment pratiquée par nos musiciens au cours de cette période et donna un grand nombre d'œuvres dont certaines, par leur attachante nouveauté (*Quatuor à cordes*; *Sonate pour flûte, alto et harpe* de Debussy; *Quatuor* et *Trio* de Ravel, etc.) ou par leur puissant lyrisme (*Quintette* de Schmitt) demeurent pour l'avenir des modèles difficiles à égaler. La nouveauté, on ne la cherchait pas alors à tout prix; elle découlait d'elle-même des progrès constants accomplis dans la technique qui élargissait chaque jour davantage le champ d'utilisation de la matière sonore. Le langage nouveau qui s'élaborait s'adaptait étroitement à des formes d'expression nouvelles aussi.

Les problèmes matériels se posaient alors devant nos musiciens avec moins de force qu'aujourd'hui. Dans l'ensemble on était joué et l'on était édité. Bien entendu, il n'était pas toujours facile d'être accueilli au sein des maisons d'éditions musicales, friandes de valeurs sûres, et qui, par ailleurs, usaient à leur propre bénéfice de la production des plus grands maîtres suivant les règles bien connues de l'exploitation capitaliste. Aussi ne vit-on jamais chez nous de musicien, si célèbre fût-il, s'enrichir des fruits de ses créations. On arrivait généralement aussi à se faire jouer sans trop de difficultés. Les grandes associations de concerts symphoniques affichaient régulièrement des premières auditions qui attiraient un public nombreux et enthousiaste.

La guerre de 1914 mit un terme à cette époque de facilité relative. Les hostilités frappèrent de stupeur et comme de paralysie toute activité créatrice dans le domaine des arts. Claude Debussy,

dont la haute personnalité dominait le monde musical, cessait d'écrire et mourait en 1918, laissant comme témoignage de son horreur de la guerre le déchirant *Noël des enfants qui n'ont plus de maison.*

★

Vers les derniers mois des hostilités, la vie fut plus forte que la mort. Dans un sursaut général, des écrivains, des peintres, des musiciens s'arrachèrent à cette torpeur mortelle. Un extraordinaire mouvement de renouveau déferla sur les milieux artistiques parisiens, la recherche de formes nouvelles d'expression bousculant les habitudes bourgeoises.

En pleine guerre, la compagnie des Ballets de Serge de Diaghilev qui, dans les années qui l'avaient immédiatement précédée, remporta les immenses succès que l'on sait, représentait *Parade,* le spectacle dont l'argument était de Jean Cocteau, les décors et les costumes de Picasso et la musique d'Erik Satie. Cela fut un scandale. Mais ce fut aussi un stimulant puissant à l'activité de nos artistes. C'était un coup d'arrêt à ce que l'on a appelé, un peu abusivement en ce qui concerne la musique, l'impressionnisme. L'art conjugué des trois auteurs (poète, peintre, musicien), art net, précis, aux contours tranchants, faisait un contraste saisissant avec tout ce que l'on avait vu et entendu jusqu'alors.

De jeunes musiciens, se prenant d'amitié pour Satie, se groupèrent autour de lui, constituant le « Groupe des Six » (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc et Germaine Tailleferre). Faisant entendre en première audition leurs compositions nouvelles au cours de concerts organisés dans des ateliers d'artistes-peintres de Montparnasse, puis au Théâtre du Vieux-Colombier dirigé par l'admirable artiste et animatrice Jane Bathori, la musique y voisinait avec les toiles de Picasso, de Braque et de Matisse. Jean Cocteau s'attacha, dans un petit livre qui fit beaucoup de bruit : *le Coq et l'Arlequin,* à définir dans ces musiques naissantes une esthétique neuve, avec autant de lucidité que de fantaisie. Quoi qu'il en soit et quelque diverses que fussent les productions des nouveaux venus — les personnalités de chacun demeurant fort indépendantes les unes des autres — elles formèrent un bloc qui sut remonter le courant de découragement qu'avait provoqué la guerre, et qui, en

s'arrachant aux ornières de la fausse route suivie par les épigones des grands maîtres de la génération précédente, provoqua un mouvement en faveur de plus de simplicité et de dépouillement.

Le recul du temps me permet de dire que bien sympathiques étaient nos jeunes efforts et que si certaines outrances semblèrent passer, parfois, les bornes, cela était dû à l'ardeur, à l'exubérance de notre âge. On usa de l' « atonalisme », on usa de la « polytonalité » (cela répondait à l'impérieux besoin de rénovation qui nous animait), mais jamais cela ne fut érigé en système, jamais cela ne dégénéra en procédé. En définitive, des œuvres importantes demeurent pour témoigner : les grands oratorios d'Honegger : *le Roi David, Judith, Jeanne au bûcher,* les opéras de Milhaud : *Christophe Colomb, Bolivar,* et les nombreuses œuvres symphoniques de ces deux grands musiciens, les pièces de piano et surtout les mélodies de Francis Poulenc, si typiquement françaises, s'inscrivent dans la ligne des meilleures traditions de notre pays.

Assurément bien d'autres excellents musiciens participèrent grandement à ce nouvel essor de la musique française : Roland-Manuel et Manuel Rosenthal, élèves et continuateurs de Ravel, Jacques Ibert (dont l'*Angélique* triompha naguère à l'Opéra-Comique) et Marcel Delannoy, Claude Delvincourt qui devint directeur du Conservatoire national de musique, Henri Sauguet avec ses ballets et sa *Chartreuse de Parme,* Olivier Messiaen, André Jolivet, Jean Rivier, Henri Barraud, contribuèrent fortement à donner son éclat à la jeune école française entre les deux guerres.

Entre 1935 et 1938, les menaces grandissantes du fascisme, que les émeutes contre-révolutionnaires de février 1934 avaient mises en évidence, déterminèrent certains de nos amis à prendre position : Auric, Milhaud, Ibert, Honegger, Daniel Lazarus, suivant l'exemple de leurs deux grands aînés Albert Roussel et Charles Kœchlin, participèrent à des manifestations liées au Front populaire, et notamment aux représentations du *14 Juillet* de Romain Rolland. Se groupant autour de la Fédération Musicale Populaire, ils composèrent des hymnes patriotiques ainsi que des chants de lutte et de loisirs. Le chef d'orchestre Roger Désormière, qui mit avec un inlassable dévouement au service des jeunes sa rare intelligence de la musique contemporaine, dirigeait avec une foi passionnée ces fêtes de musique.

★

C'est alors que la grande bourgeoisie française, préférant Hitler au Front populaire et par peur des travailleurs, ouvrit par la trahison de Munich la porte aux envahisseurs. Ce furent les sombres années de l'occupation pendant lesquelles tout ce qui se respecte dans notre profession refusa de céder aux pressantes sollicitations de l'ennemi. Un Comité national de musiciens fut créé au sein du Front national pour se dresser contre la propagande insidieuse de l'occupant nazi et de ses complices de Vichy, et incita nos artistes à se tourner vers leurs traditions nationales.

Les joies de la Libération furent malheureusement de courte durée, et à l'enthousiasme ne tardèrent pas de succéder une incertitude et un marasme qui pèsent encore lourdement sur notre vie spirituelle. Les classes dominantes avaient intérêt à entretenir une confusion qui priva bien des compositeurs de perspectives qui les eussent aidés à tirer la musique de la crise où elle semble s'être enlisée ces dernières années. Et de fait, s'il s'agit bien de crise, c'est d'une crise de désaffection du grand public pour toute une série d'œuvres dont les recherches de pure forme n'arrivent pas à satisfaire les aspirations de son cœur et de sa sensibilité. Deux musiciens de ce temps dominent cependant une audience assez vaste par leurs tempéraments de musiciens-nés et par la haute valeur de leur technique. Ce sont Olivier Messiaen et André Jolivet, que nous avons déjà cités plus haut. L'un et l'autre ont donné des ouvrages marquants par leur indéniable et forte personnalité, Jolivet dans un style dynamique, souvent brutal et incantatoire, ne dédaignant pas l'exotisme; Messiaen par des compositions d'inspiration religieuse réalisées dans une langue libre et véhémente, avec d'incessantes recherches de rythmes, de combinaisons harmoniques, de couleurs et de timbres, qui demeurent cependant subordonnées à un lyrisme puissant et équilibré.

A côté d'eux il y a des indépendants comme Elsa Barraine, Pierre Capdevielle et Henri Dutilleux, ce dernier auteur d'une bonne symphonie; Jean-Louis Martinet avec ses excellents chœurs *a capella* sur des textes français du XVIᵉ siècle, Maurice Ohana qui a mis en musique le magnifique poème de Federico Garcia Lorca *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias.* On trouve également un petit

groupe de jeunes dont Pierre Boulez semble être le chef de file, qui sacrifient, avec pourtant un talent certain, aux spéculations dodécaphoniques dans lesquelles ils ne persévéreraient peut-être pas s'ils pouvaient voir plus clair en eux-mêmes comme dans le monde vivant qui les environne.

N'étant pas « critique musical », ayant participé activement, à la fin de la première guerre mondiale, au mouvement de rénovation entrepris par les amis qui fondèrent avec moi naguère le « Groupe des Six », et plus récemment aux travaux des « Musiciens progressistes », il m'est sans doute difficile d'avoir une vue *impartiale* sur l'ensemble de la musique française contemporaine. Mais, si mes préférences personnelles me portent plus particulièrement vers telle ou telle forme d'expression qui s'y manifeste, je dirai ici que, compte tenu des conditions matérielles détestables qui nous sont imposées par un régime dont le pourrissement va en s'accélérant mais qui détient encore dans notre pays les leviers de commande, je me dois de considérer *toutes* les tentatives, tous les essais sincères des jeunes musiciens de France, — même s'ils me paraissent, à moi, tournés vers le passé plutôt que vers l'avenir, — comme partie intégrante du développement de la musique française contemporaine. Il est impossible en effet de ne pas tenir compte de l'ambiance de difficultés souvent immenses qui sont faites aux artistes de chez nous et qui influent nécessairement sur le sens de leur production. La réaction bourgeoise s'y entend pour propager et encourager les mots d'ordre intéressés de « l'Art pour l'Art » et de « la Musique pour la Musique » pour détourner les esprits de la lutte pour une vie meilleure. Et n'oublions pas que c'est entre les mains des capitalistes, et d'eux seuls, que se trouvent concentrés les seuls moyens pour le musicien de faire connaître sa musique : théâtres lyriques, salles et organisateurs de concerts, maisons d'édition, cinéma, radio, etc. C'est dire à quel point peut être faussé le jeu de la création artistique.

Cependant, conscients de la nécessité de se battre contre cet état de fait et de se tenir aux côtés de la classe ouvrière pour la défense de leurs revendications communes et le maintien de la paix, une petite équipe de « Musiciens progressistes » a, dans ces dernières années, fait de valeureux efforts pour doter les travailleurs de chants de masse et de lutte, de cantates, et pour revaloriser les chants folkloriques exprimant leurs aspirations : Serge Nigg, qui nous a donné, outre de parfaites harmonisations de vieux chants populaires français, un émouvant *Chant pour les mineurs,* un poème

symphonique : *Pour un poète captif* (il s'agit de Nazim Hikmet) et un *Concerto pour piano et orchestre* aussi riche par le contenu des idées que par la haute tenue de la forme ; Marcel Frémiot, avec son *Chant pour Henri Martin,* Joseph Kosma avec sa fresque : *A l'Assaut du ciel* inspirée par la Commune de Paris, ont connu de véritables succès populaires. Qu'on me permette d'y adjoindre mes *Cantates pour la Paix* et mes *Poèmes de Paul Eluard.*

Nos chorales populaires d'amateurs, qui composent la Fédération Musicale Populaire, ne cessent de manifester une ardeur et un dévouement exemplaires pour travailler et faire connaître celles de ces œuvres qui sont écrites pour chœurs et à leur intention. Il se trouve là, à la disposition de nos compositeurs, toute une pépinière d'exécutants et d'auditeurs nouveaux, avides de s'initier aux beautés de la musique et dont l'enthousiasme ouvre des perspectives infinies pour le développement heureux de la culture dans notre pays.

Par le rapprochement qui s'opère de plus en plus entre les artistes créateurs et les masses, un climat de confiance et de fraternité se propage et se propagera au fur et à mesure que nous arriverons à faire tomber les barrières artificielles qui se dressent encore entre musiciens amateurs et professionnels, entre manuels et intellectuels. L'avenir de notre musique en dépend.

Louis DUREY.

Mai 1959.

(L'essentiel de cet article a été publié en 1955 par la revue *Sovietskaia Mouzyka,* 8, 127-130.)

ENTRETIEN AVEC LES JEUNES COMPOSITEURS

Au cours de mes fréquents entretiens avec les jeunes, j'ai acquis la conviction que certains problèmes généraux concernant la création artistique agitent aujourd'hui particulièrement nos musiciens. Je vais m'efforcer de formuler mes réflexions sur ces questions, de même que quelques souhaits à l'adresse de nos jeunes compositeurs.

La huitième session plénière de la Direction de l'Union des compositeurs soviétiques, qui s'est tenue ce printemps et qui a été consacrée à la musique symphonique, a provoqué une discussion intéressante, au cours de laquelle ont été abordés des aspects importants du développement de la musique symphonique contemporaine. On a beaucoup parlé des problèmes difficiles de la composition symphonique et en particulier de ce qu'on appelle le « problème des finales ». On a remarqué que, dans la plupart des symphonies exécutées au cours de la session, les finales étaient peu réussis, plus faibles que les trois premières parties du cycle.

A quoi cela tient-il donc ? Est-il vraiment plus difficile d'écrire le finale d'une symphonie que la première partie ou l'adagio ? A ce propos, je me souviens d'une remarque très simple mais très sage de Brahms. Le compositeur Bruckner lui faisant observer qu'il était très difficile d'écrire de bons adagios symphoniques, Brahms répondit judicieusement : « A mon avis, cher Maître, il est beaucoup plus difficile de bien écrire toute la symphonie, toutes ses parties, que le seul adagio ».

Il me semble aussi qu'il est difficile d'écrire toutes les parties d'une symphonie de la même manière ; l'auteur doit faire tout son possible pour que la symphonie entière, en tant qu'ensemble artistique, soit bonne. Mais dans nos symphonies soviétiques, il n'y a que les finales qui soient manqués. Nous dirons que dans la *Deuxième symphonie* de O. Taktakichvili, dans l'ensemble très réussie, le

finale est plus faible que les trois premières parties. Par contre, dans la *Sinfonietta* pleine de talent de B. Tchaïkovski, la dernière partie achève à la perfection l'œuvre tout entière. Il n'y a pas de règle en la matière.

Pourquoi donc, cependant, dans certaines symphonies, ce sont les parties finales qui ne sont pas réussies? Quelle est l'importance du finale dans la composition générale de l'œuvre? C'est une question très complexe et je ne me chargerai pas de donner une réponse épuisant toute la question. On explique parfois cet échec par des raisons d'ordre extérieur : on dit que le compositeur n'a eu de force que pour les premières parties et qu'il était « essoufflé » pour le finale. Mais c'est une réponse peu convaincante. Il faut chercher l'explication avant tout dans la conception idéologique et artistique de l'œuvre. Je m'explique l'échec relatif du finale de la *Deuxième symphonie* de O. Taktakichvili par le fait que l'auteur a, je crois, insuffisamment médité la conception générale idéologique et artistique de cette symphonie. En premier lieu, il n'est pas parvenu à donner au finale, comme partie du cycle *séparée et indépendante,* le fini dans le fond et l'achèvement dans la composition et, en second lieu, il n'a pas rassemblé d'une manière suffisamment logique les lignes dramatiques dessinées dans les parties précédentes. Je dois faire remarquer que je ne considère nullement ce finale comme mauvais par sa musique, et je ne crois pas qu'à cause de lui il faille considérer toute la symphonie comme manquée. Il me semble seulement que le finale, sous son aspect actuel, est loin d'être la meilleure *façon* de conclure le cycle entier. On aurait pu chercher à résoudre la composition d'une manière plus convaincante.

Dans la symphonie pleine de talent de Karen Khatchatourian, la partie la plus faible est la dernière. Le finale est tout simplement « détaché » des trois parties précédentes; il existe comme en dehors de la symphonie, d'une façon indépendante. C'est une erreur regrettable. Il me semble que si l'auteur écrivait une nouvelle partie finale (qui serait la 5e) et s'il faisait du finale actuel un second scherzo, il parviendrait à un meilleur fini de l'ensemble en tant que cycle.

Je donnerai encore un exemple. Dans la *Deuxième symphonie* d'Aram Khatchatourian, très riche de talent et, malheureusement rarement exécutée, la dernière partie est plus faible que les précédentes. En composant la partie finale de la symphonie, l'auteur semble s'être efforcé d'y répondre à toutes les questions vitales qui le tourmentaient. Mais cette réponse « universelle » paraît obs-

cure, un peu trop officielle, d'un optimisme superficiel. La musique du finale s'est révélée statique; elle a une influence moins grande que les parties précédentes, plus dynamiques.

Je pense qu'il faut considérer les différentes parties d'une symphonie non seulement comme les chaînons d'un ensemble unique, mais encore comme des œuvres indépendantes appartenant à une grande forme. Chacune des parties — que ce soit l'allegro ou le scherzo d'une sonate, l'adagio ou le finale — doit avoir son propre développement musical et dramatique. Ce développement ne doit pas se baser seulement sur les caractéristiques intrinsèques des thèmes choisis, il doit appuyer l'idée *directrice* de l'œuvre entière.

La musique ne peut demeurer longtemps dans une même disposition d'esprit : héroïque, gaie, méditative, funèbre, etc. Le contraste est toujours indispensable, de même que la présentation de situations toujours nouvelles, l'adjonction de nouvelles teintes. Pensons au finale de la *Quatrième symphonie* de Tchaïkovski. Imaginez combien l'efficacité de cette musique serait diminuée si elle était *exclusivement* une musique de fête, très gaie, et si elle n'était pas entrecoupée par le « thème du destin » connu par les parties précédentes. Ce thème, de peu d'importance par sa durée, fait une grande impression; grâce à son introduction, l'action dramatique du finale, comme de toute la symphonie, est réellement accomplie et atteint à la perfection.

Dans le finale de la *Sixième symphonie* de Tchaïkovski, au contraire, la musique est très tragique. Mais cette fois encore ce mouvement perdrait beaucoup s'il n'y avait une partie secondaire lumineuse; quoique ce thème ne soit pas en lui-même, à mon avis, la meilleure trouvaille mélodique de Tchaïkovski, dans l'ambiance générale il produit néanmoins une impression étonnante en donnant au finale le fini et la perfection.

Dans une série de critiques, on a noté un certain manque de fini dramatique du finale de ma *Dixième symphonie*. J'estime que ces remarques sont entièrement fondées. Bien que la musique du finale de cette symphonie soit achevée d'une façon générale, je sens malgré tout qu'il y a quelque chose que je n'ai pas réussi. Il manque visiblement un thème de contraste d'une large inspiration mélodique. Dans le finale de la *Dixième symphonie* prédominent des thèmes rapides, mobiles, mais il aurait fallu en plus un thème ample et chantant quelque part au milieu, ou peut-être près de la fin ou même tout à fait à la fin. Cela aurait sans doute renforcé le finale et toute la symphonie. Dois-je modifier la dernière partie de la sym-

phonie ou la récrire? Il est possible que je le fasse un jour ou l'autre, mais pas maintenant. J'ai conçu l'œuvre dans son ensemble, je l'ai vécue et y revenir à présent me serait très difficile.

Je souhaite ardemment aux jeunes compositeurs de mettre en application toutes les critiques valables faites à l'adresse de leurs œuvres. Quant à moi personnellement, cela ne m'a pas toujours réussi; il ne m'est presque pas arrivé de refaire, de corriger mes œuvres manquées; ce qui était mal écrit est resté mauvais. Je ne me suis efforcé de corriger mes défauts que dans mes derniers travaux. Je vois maintenant que ce n'est pas tout à fait juste. Il faut se comporter en maître vis-à-vis de ses œuvres : il faut revoir d'un point de vue critique ce qui a paru quelque peu faible ou insuffisant, et le refaire.

La vie montre à quel point la musique symphonique à programme est nécessaire à notre auditoire de masse et aimée de lui. A ce propos, nous autres compositeurs, nous avons de grandes obligations envers nos auditeurs. Nous travaillons peu dans ce genre important, intéressant et riche de possibilités créatrices. Je suis persuadé que le fait de recourir à la musique à programme enrichit beaucoup la pensée créatrice d'un compositeur de talent et contribue à développer son métier. La réalisation musicale d'un programme clair, riche de contenu, exige que le compositeur fasse preuve d'un maximum d'imagination et de génie inventif. Voilà pourquoi je voudrais inviter nos jeunes compositeurs à travailler plus activement dans le domaine de la musique à programme.

Les grands classiques du passé écrivaient beaucoup de musique à programme. Je citerai Liszt, Tchaïkovski, Rimski-Korsakov. Ces compositeurs pénétraient jusqu'au fond même du programme à réaliser. Nous avons beaucoup à apprendre d'eux. Chez nous, les auteurs de morceaux à programme limitent parfois leur tâche à la description des aspects extérieurs d'un sujet littéraire. C'est le cas, à mon avis, du poème symphonique de A. Nesterov : *Le Bouleau blanc*. Il y a dans le poème des pages d'assez bonne musique, mais il semble que l'auteur n'ait pas réussi à transmettre la pensée fondamentale de la source littéraire. Il a « parcouru » trop superficiellement le sujet.

Certes, dans les morceaux à programme, les procédés de peinture sonore jouent un assez grand rôle. Ainsi, dans l'admirable poème symphonique de Richard Strauss, *Till Eulenspiegel,* l'image principale est poussée presque jusqu'à une peinture naturaliste. Mais en dehors de cette « peinture » musicale précise des choses, cette

œuvre exprime clairement une très bonne idée générale et cela rachète la profusion des détails naturalistes.

D'ailleurs, dans la musique à programme comme dans les autres genres musicaux, il n'y a pas de recettes strictes et définitives : faites ainsi et pas autrement. Chaque thème nouveau exige une solution nouvelle, des procédés nouveaux.

★

On parle et on discute beaucoup chez nous du caractère national et populaire de la musique. On affirme parfois que la seule musique vraiment populaire est celle où l'on rencontre des thèmes authentiques de chansons populaires : la musique russe, dit-on, exige que l'on n'utilise que des thèmes populaires russes, la musique ukrainienne des thèmes ukrainiens, etc. Je soutiens un autre point de vue. Il est incontestable qu'il faut utiliser dans les œuvres les chansons populaires ; néanmoins, il ne faut pas les utiliser « en citation », mais d'une manière créatrice. L'expérience du passé nous donne beaucoup de bons exemples à ce sujet. Dans les *Ouvertures espagnoles* de Glinka, dans la *Deuxième* et la *Quatrième symphonie* et le *Capriccio italien* de Tchaïkovski, dans l'*Ouverture sur trois thèmes russes* de Balakirev, dans les opéras de Rimski-Korsakov, il y a une foule de mélodies populaires. Cela embellit beaucoup toutes ces œuvres. Cependant, elles ne sont pas devenues populaires simplement parce que les compositeurs y ont utilisé largement une matière folklorique. Avant tout, et c'est l'essentiel, la chanson populaire a, dans toutes ces œuvres, une résonance *dynamique,* elle entre profondément, de tout son être, dans le tissu musical.

Le caractère populaire ne se réduit pas seulement à d'heureuses citations folkloriques, comme on peut l'observer dans un certain nombre d'œuvres. Il se manifeste également dans la structure des modulations, dans les procédés du développement, dans la facture, dans la polyphonie et dans l'orchestration. Enfin, il y a un critère supérieur de ce caractère : la profondeur et l'importance de l'idée qui, évidemment, doit être réalisée sous une forme artistique parfaite.

Le meilleur exemple est *Ivan Soussanine* de Glinka. Dans cette œuvre, il n'y a presque pas de citations folkloriques; cependant l'ensemble des thèmes musicaux est tellement russe, telle-

ment lié à la chanson russe, à la vie du peuple russe, que nous recevons cette musique comme une musique authentiquement populaire et nationale.

Par contre, on connaît des exemples où le compositeur utilise la chanson populaire, mais malgré cela l'œuvre ne devient nullement populaire. Nous trouvons beaucoup d'exemples semblables dans l'œuvre de Stravinsky. J'exclus d'ailleurs *Pétrouchka*. Cette partition ne peut être, comme on le dit parfois, un exemple d' « anti populaire » dans la musique.



Il faut noter avec beaucoup de satisfaction et de joie que l'on compose un plus grand nombre d'opéras sur des sujets pris dans l'époque actuelle. Je veux faire la réserve suivante : à mon avis il faut comprendre la notion d'actualité d'un sujet d'opéra d'une façon plus large que nous ne l'admettons généralement. Les sujets contemporains ne peuvent se limiter seulement au moment présent 1955; pour nous, la révolution de 1905, la révolution d'octobre 1917, la guerre civile, la grande guerre nationale, etc. gardent toute leur actualité artistique. Les héros de ces grands événements historiques nous sont proches et chers. Ils sont nos contemporains. Leurs images peuvent et doivent servir de noble exemple à la jeune génération soviétique. Il me semble que dans cette direction l'opéra soviétique a obtenu des succès incontestables, comme l'opéra de D. Kabalevski, *Nikita Verchinine,* que l'on répète en ce moment au Bolchoï.

On peut signaler un bon exemple d'attitude critique d'un auteur vis-à-vis de son œuvre. Je veux parler de l'opéra de K. Moltchanov : *l'Aurore*. A la première audition on fit à l'auteur de sérieuses remarques critiques. A la suite de cela, il modifia beaucoup son opéra et, me semble-t-il, en mieux. Maintenant l'opéra produit une impression beaucoup plus favorable. Il faut souhaiter qu'il soit rapidement mis en représentation.

A Léningrad, le compositeur A. Tchernov met la dernière main à son opéra, *Cyrille Izvekov* (d'après le roman de Fédine, *Premières joies*), qui promet également d'être intéressant. Il faut saluer par tous les moyens la venue de nos compositeurs d'opéras à des sujets soviétiques contemporains.

Je veux parler aussi de la création de l'opéra de S. Prokofiev,

Guerre et paix, au Mali Théâtre de Léningrad. C'est une œuvre sur un sujet historique et patriotique, intéressant et très émouvant. L'opéra fut écrit par l'auteur pour être donné en deux soirées. La version actuelle de l'opéra pour une seule soirée est bonne, à mon avis, mais malheureusement, elle nécessite des coupures importantes, beaucoup de bonne musique a été perdue. On sait pourtant que la tétralogie, *l'Anneau du Nibelung*, de Wagner est exécutée en quatre soirées; pourquoi donc ne pourrait-on pas représenter *Guerre et paix* de Prokofiev en deux soirées? Il me semble indispensable de le faire.



Quelques mots sur la musique de chambre. Nos compositeurs écrivent peu de quatuors, de sonates pour violon ou violoncelle. On ne compose presque rien pour les instruments à vent : flûte, hautbois, clarinette, basson, trompette, cor, trombone, etc. A cet égard nous sommes en retrait sur les classiques qui écrivaient réellement pour tous les instruments.

On sait que ce genre est sorti chez nous depuis longtemps des limites de la « musique de chambre » considérée au sens étroit de ce terme. Il est profondément erroné de croire que la musique de chambre exprime moins d'idées et d'émotions que les autres genres: qu'il me suffise de citer à ce propos les quatuors de Beethoven, de Tchaïkovski, de Borodine, qui exercent une action artistique intense.

Il faut encourager par tous les moyens les compositeurs soviétiques qui composent de la musique de chambre. Je pourrais nommer ici B. Tchaïkovski qui vient de terminer son troisième quatuor à cordes, M. Veinberg, qui a écrit une sonate pour violon, P. Bounine qui a composé une sonate pour alto, et quelques autres. Mais pourquoi les autres compositeurs écrivent-ils si peu de musique de chambre? Je pense qu'un assez grand rôle dans cet état de choses revient à la mauvaise organisation de la propagation de la musique soviétique. Parfois, pour des raisons inconnues, des œuvres de valeur n'attirent pas l'attention des organisateurs de concert : c'est ainsi que l'excellent quatuor de V. Vlassov a été exécuté en public une seule fois.

Les organismes qui donnent des concerts et le Fonds musical font mal la propagande pour la musique de chambre soviétique. C'est peut-être la raison pour laquelle les jeunes compositeurs s'intéressent moins qu'auparavant à la musique de chambre.

★

Enfin, il faut parler spécialement du degré de culture nécessaire au compositeur pour son travail.

Est-il nécessaire de démontrer que la composition de musique n'est pas une distraction facile, mais un travail difficile, extrêmement sérieux? Je connais des compositeurs qui écrivent facilement, rapidement, et réfléchissent peu à leur travail; de ce fait, leurs œuvres sont insuffisamment achevées. Il me semble qu'un artiste véritable doit considérer son travail créateur comme une noble tâche, sans tolérer aucune insouciance ou utilitarisme vide.

Un organisme cinématographique m'a demandé un jour d'écrire la musique d'un film. Comme je refusais, arguant de mes nombreuses occupations, le représentant de cet organisme me dit : « Ne vous inquiétez pas, nous vous assurerons toutes les conditions pour votre travail ». J'avoue que je pensai qu'il voulait me décharger de certaines affaires courantes ou m'emmener au bord de la mer... Il est apparu que ce camarade pensait différemment. « Vous n'écrirez que les thèmes, me dit-il, et nous vous trouverons de bons aides qui écriront l'accompagnement et orchestreront le tout. Vous n'aurez qu'à les diriger ». Evidemment, je refusai catégoriquement cette honteuse proposition. Mais je fus très étonné de voir que le représentant d'une organisation sérieuse, créatrice d'œuvres artistiques, considérait que l'on pouvait encourager une pratique aussi dénaturée. Effectivement, dans ce studio, des compositeurs se manifestent par de modestes « ébauches thématiques »; après quoi une « équipe » réalise leur projet. Les noms des membres de l'«équipe» restent, en principe, inconnus du public.

Je pense qu'un tel système de création musicale ne peut être qualifié que *d'affairisme* grossier; c'est une forme d'exploitation du travail créateur. Nous en parlons assez souvent dans les couloirs, mais nous ne faisons pas toujours preuve de l'intransigeance nécessaire envers ceux qu s'y livrent. Il ne faut pas, il ne faut absolument pas permettre dans notre milieu une telle attitude, malhonnête et mercantile, envers l'art! Dès qu'un compositeur prend ce chemin, cherchant à travailler un peu moins et à gagner un peu plus, il est fini en tant qu'artiste.

Tout musicien honnête doit adopter envers son art une attitude véritablement noble et *chevaleresque*. L'artiste qui fournit consciemment une production de mauvaise qualité est malhonnête vis-à-vis du peuple et de lui-même.

N'est-il pas évident qu'un compositeur véritable doit travailler *lui-même* sur son œuvre? Les conseils pertinents des camarades, des critiques, des auditeurs peuvent lui être très utiles, mais ils ne peuvent remplacer son propre travail créateur. Si une personne n'écrit que la mélodie pendant que quelqu'un d'autre écrit l'accompagnement, ou bien si quelqu'un instrumente la musique d'un autre, cela n'est pas une aide fraternelle. Je dirai que de tels faits sont des exemples frappants de l'exploitation de l'homme par l'homme.

Enfin, je me permettrai de donner aux jeunes compositeurs quelques conseils pratiques que je considère comme très importants. Tout compositeur doit apprendre à bien jouer du piano. L'exécution à quatre mains, le déchiffrage des partitions facilite beaucoup l'étude de la musique classique ou contemporaine. Etudier une œuvre, ce n'est pas la jouer une fois et passer à l'œuvre suivante, c'est jouer cette œuvre bien des fois pendant plusieurs jours si elle vous a intéressé; cela signifie, en fin de compte, pénétrer dans le secret du génie créateur de celui qui a composé cette œuvre.

Il m'arrive parfois d'entendre dire à de jeunes musiciens que l'étude de la musique des autres prend beaucoup trop de temps, qu'il vaudrait mieux écrire soi-même quelque chose. C'est évidemment une idée fausse. L'étude de la musique des grands maîtres du passé est particulièrement utile au jeune compositeur : tout compte fait, sa propre musique sera d'autant plus originale qu'il aura mieux étudié la musique de valeur écrite par les autres.

On dit un jour à un compositeur de Léningrad que son dernier ouvrage ressemblait fort à une œuvre connue de Beethoven. Ayant pris cette remarque pour un grave reproche, le compositeur répondit fièrement : « Vous vous trompez, je n'ai jamais entendu cette musique de Beethoven ». Cette réponse, certes, parut étrange, car ce compositeur était assez cultivé et il était de son devoir de connaître l'héritage classique. S'il avait en son temps étudié cette œuvre de Beethoven, il aurait peut-être composé différemment son ouvrage, en évitant une ressemblance regrettable.

Je pense qu'il faut entendre l'originalité dans la création musicale de façon large. Emprunter des procédés particuliers chez les grands compositeurs du passé ne signifie pas copier des pages ou des mesures entières d'œuvres connues. Il faut examiner d'une manière approfondie leur technique, la comprendre et ensuite utiliser tel ou tel procédé, après l'avoir modifié ou, mieux encore, après l'avoir développé conformément à l'objectif artistique qu'on se propose.

Comment étudier la musique? Aller tous les jours à des répéti-

tions et à des concerts serait évidemment impossible. Je le sais bien par moi-même. Mais je dois dire en toute honnêteté que lorsque je faisais mes études au Conservatoire de Léningrad, j'assistais, avec mes camarades d'étude, aux répétitions de l'orchestre philharmonique beaucoup plus souvent que nos jeunes gens d'aujourd'hui. Maintenant, je ne rencontre presque pas de jeunes compositeurs aux répétitions dans la grande salle ou dans la salle Tchaïkovski [du Conservatoire]. Peut-être leur en interdit-on l'entrée ? Mais à nous aussi on nous l'interdisait ! Par exemple, quand Emile Kouper répétait, il exigeait toujours que l'on fît sortir de la salle tous les étrangers à la répétition. On nous chassait, mais nous pénétrions à nouveau dans la salle. Il faut, coûte que coûte, assister à des répétitions symphoniques, c'est vraiment indispensable ! Pendant mes années d'études au Conservatoire, j'ai entendu autant de musique que pendant toutes les années suivantes. Je suis tout à fait persuadé que cela m'a été très utile.

L'exécution de la musique classique à quatre mains, l'étude des partitions contribuent dans une large mesure à la formation des jeunes musiciens. Je dois dire que l'on exécute rarement chez nous les symphonies de Schumann et de Schubert. Pourquoi ne pas lire ces partitions, ne pas les jouer à quatre mains ? Combien paraissent faibles les musiciens qui lisent mal les partitions !

Je me rappelle avoir passé un jour un examen de lecture musicale à première vue. Je jouais à quatre mains avec un très bon étudiant M.A. Malakhovski (aujourd'hui décédé). Nous avions à déchiffrer la *Deuxième symphonie* de Brahms ; je tombais sur la haute, mon compagnon sur la basse. Je déchiffrais assez bien, Malakhovski beaucoup plus mal que moi. Nous nous embrouillions complètement. Glazounov, qui assistait à l'examen, nous arrêta et nous demanda : « Connaissez-vous cette œuvre ? » Nous répondîmes négativement tous les deux. Alors Glazounov nous dit, sarcastique : « Comme vous êtes heureux ! Vous avez encore à faire connaissance avec tant de belles œuvres ! ».

Ces paroles que j'entendis à l'âge de quatorze-quinze ans me rappelèrent qu'il y a effectivement beaucoup d'œuvres excellentes et qu'il faut les étudier sérieusement.

J'ai beaucoup travaillé le piano et j'ai appris à déchiffrer assez couramment. Je conseille fort aux jeunes compositeurs de s'y habituer, obligatoirement. L'étude du piano doit entrer dans l'emploi du temps quotidien de chaque compositeur.

★

En conclusion, je parlerai rapidement de la critique, de l'attitude que devraient avoir nos compositeurs, jeunes et vieux, envers la critique.

L'état actuel de la critique musicale ne nous satisfait certes pas. Les compositeurs doivent moins s'offenser de la critique que de l'absence de critique. Notre presse périodique traite peu, et d'une manière non systématique, de la vie musicale. Nous ne lisons presque jamais dans les journaux des comptes rendus sur des œuvres musicales alors qu'une critique professionnelle de principes pourrait être d'une grande aide.

Dans ma jeunesse, je n'appréciais pas le rôle de la critique; je n'écoutais pas les observations faites à mon adresse. J'aimais répéter un propos entendu quelque part, et soi-disant de S.I. Taneev, suivant lequel les critiques seraient des musiciens qui, par manque de talent, n'ont pu se trouver dans la catégorie des critiqués. Ce propos mordant n'est pas juste. Même si Taneev a un jour prononcé ces paroles, toute son œuvre et toute son activité musicale et sociale portent un tout autre témoignage.

Je suis entré au Conservatoire à treize ans. J'ai beaucoup puisé auprès de mes maîtres, envers lesquels j'ai toujours éprouvé un sentiment de respect. Mais fréquentant bien des gens de diverses tendances artistiques, je n'ai peut-être pas toujours assimilé tout correctement. La fameuse formule de Taneev me persuada que la critique n'était pas nécessaire. Je devins intolérant à son égard et je décidai d'être moi-même mon juge suprême. Il s'écoula beaucoup de temps avant que je prenne une attitude différente vis-à-vis de la critique.



On me demande parfois quel est mon avis sur mes propres œuvres, en particulier sur mes œuvres symphoniques. Je réponds habituellement par ce vieux proverbe russe : même si l'enfant est borgne, il est cher à son père et à sa mère. On peut voir beaucoup de défauts dans son œuvre, mais on ne l'en aime pas moins. Si l'on n'aime pas son propre ouvrage (ce qui n'exclut pas une attitude critique à son égard), si l'on est indifférent envers le résultat de

son travail, on ne réussira rien. C'est pourquoi je ne cache pas que j'aime en général presque toutes mes œuvres, bien que je discerne en elles des défauts parfois considérables et très graves. Le compositeur qui cesse de voir les défauts de ses œuvres ne progresse pas, il piétine sur place.

On demanda un jour à Gœthe laquelle de ses œuvres il estimait la meilleure. Il répondit : « Je n'ai pas encore écrit cette œuvre ». C'est une réponse très juste et étonnamment sensée. Si un compositeur dit d'une de ses œuvres que c'est la meilleure de tout ce qu'il a écrit, il ne pourra plus écrire par la suite. L'amour de soi-même n'a rien de commun avec l'amour de son œuvre, comme la présomption n'a rien de commun avec la confiance en ses propres forces sans laquelle rien ne peut réussir. Si nous étudions c'est pour être parfaitement armé, pour avoir une confiance inébranlable en nos possibilités au moment d'aborder le travail créateur.

La grande majorité de mes œuvres symphoniques, de ma musique de chambre et de mes autres œuvres jusqu'à présent, me sont chères, à l'exception peut-être des *Deuxième, Troisième* et *Quatrième symphonie* qui sont complètement ratées. Ces œuvres étaient visiblement le reflet d'une certaine irrésolution dans mon activité créatrice. A part ces trois symphonies, il y a encore des œuvres que je n'ai pas parfaitement réussies, et je peux même dire que je ne les aime pas. Un jour, je tâcherai de m'expliquer plus en détail. Chez nous, les compositeurs présentent peu de causeries autobiographiques ou autocritiques; cependant de telles « confessions artistiques » seraient très utiles pour le milieu musical.

En ce qui concerne mes aspirations personnelles, mon but est d'écrire à l'avenir des œuvres musicales, dans les genres les plus différents, à la gloire de notre peuple, à la gloire de notre grande Patrie et de notre remarquable culture musicale soviétique d'avant-garde.

Dmitri CHOSTAKOVITCH.

« Besseda s molodymi kompositorami » dans *Sovietskaia mouzyka,* 1955, 10, 10-17.

Traduit par Jacqueline Macorigh.

CE QUE J'ENTENDS PAR CARACTERE POPULAIRE DE LA MUSIQUE

La question du caractère populaire de l'art est l'un des plus importants problèmes de l'activité créatrice des compositeurs soviétiques. Etre lié à son peuple, puiser dans les sources intarissables de son art, exprimer ses intérêts essentiels, n'est-ce pas le but suprême de tout artiste véritable?

Pour essayer de définir ma conception du caractère populaire de l'art, je dois me tourner vers ma vie de musicien, vers les nombreuses impressions artistiques de mon enfance et de mon adolescence : j'ai grandi dans une atmosphère de très riche folklore musical; la vie du peuple, ses fêtes, ses coutumes, ses joies et ses malheurs, le pittoresque des mélodies arméniennes, azerbaïdjanaises et géorgiennes, interprétées par les chanteurs et musiciens populaires : tout ceci m'a profondément marqué. Ce sont ces impressions qui ont déterminé les bases de ma pensée musicale et rendu possible mon éducation de compositeur. Elles ont servi de point d'appui à mon individualité artistique, que devaient former ensuite des années d'études et d'activité créatrice. Quelles qu'aient pu être les modifications ou l'amélioration de mes goûts musicaux, l'empreinte initiale reçue dès l'enfance demeure la base de mon œuvre.

Le peuple crée le langage musical; il est la source de cette originalité, qui ne se retrouve nulle part ailleurs et qui quelquefois est indéfinissable, de la structure de l'intonation qui permet de distinguer infailliblement l'appartenance nationale de telle ou telle œuvre musicale. Au long des siècles, les peuples de l'univers ont créé des milliers, des dizaines de milliers de merveilleuses mélodies : ces mélodies expriment non seulement les sentiments et les pensées de nombreuses générations de simples gens, mais elles définissent aussi la variété infinie des formes, des genres, des styles d'art na-

tional de chaque pays. Le compositeur professionnel est l'héritier légitime de toute cette immense richesse, et non seulement l'héritier, mais aussi le maître. Un artiste honnête et sincère, qui veut exprimer d'une façon juste la réalité, peut et doit puiser largement dans le puissant torrent des mélodies populaires. Il doit le considérer comme un matériau précieux pour la création de nouvelles valeurs de *ses propres* images. Le monde infiniment riche et varié des chansons populaires ouvre au compositeur un champ d'activité immense.

Il serait injuste de rejeter la méthode des compositeurs qui introduisent dans leurs œuvres d'authentiques chansons populaires en certaines circonstances. Nous savons que les classiques russes ont largement utilisé ce procédé. Il peut être extrêmement fécond de respecter la mélodie populaire, laissant le thème intact et s'efforçant de l'enrichir par l'harmonie et la polyphonie, de l'élargir et de renforcer son caractère expressif grâce à une orchestration colorée. Dans certaines de mes œuvres, j'ai souvent appliqué cette méthode.

Mais je préfère l'utilisation audacieuse, créatrice, de la mélodie populaire. Dans ce cas, guidé par son sujet et son sens artistique le compositeur se sert de la mélodie populaire comme d'une graine féconde, comme de la cellule d'intonation initiale qu'on peut librement et hardiment développer, transformer et enrichir.

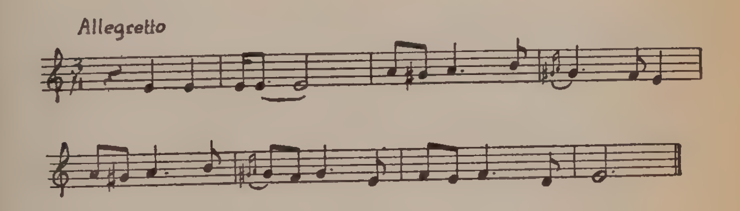
Les classiques ont beaucoup utilisé cette méthode également souvenons-nous de nombreuses pages très belles de Glinka, Borodine, Moussorgski, Tchaïkovski. Ainsi, à partir d'un thème populaire, de ses tournures caractéristiques, le compositeur crée une mélodie nouvelle qui lui appartient. Mais pour éviter des erreurs grossières, pour ne pas déformer l'esprit même de la mélodie populaire, le compositeur doit connaître et aimer les chants de son peuple; il doit bien comprendre et sentir le style et le caractère national de la musique.

C'est précisément cette méthode d'utilisation libre des mélodies populaires que j'admire dans les chefs-d'œuvre de la musique russe classique; moi-même je m'y suis efforcé à maintes reprises en cherchant à utiliser dans mes œuvres l'expérience des grands maîtres du passé. Afin d'expliquer ma pensée, je me permettrai de citer deux exemples de ma pratique de création.

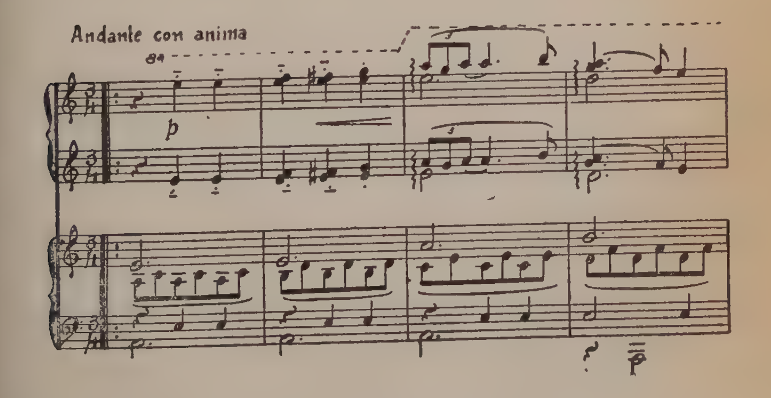
Dans *Suite de danses,* j'ai utilisé plusieurs mélodies populaires arméniennes authentiques. En me servant de la mélodie populaire comme d'une base, j'ai développé l'une ou l'autre image

mélodique ou rythmique de l'original, en lui adjoignant des couches superposées de motifs indépendants, d'échos, de coloris harmonieux. Cela a eu pour résultat l'apparition de mélodies et de rythmes qualitativement nouveaux qui, cependant, j'en suis convaincu, ne sont nullement en contradiction avec les éléments populaires de la musique arménienne.

Le deuxième exemple est fourni par le thème principal de la deuxième partie de mon concerto pour piano. J'ai créé ce thème de chanson lyrique par une modification profonde d'une mélodie populaire. C'était une chanson orientale urbaine, assez légère, que j'ai entendue autrefois à Tbilissi et que tous les habitants de la Transcaucasie connaissent bien :



En repensant radicalement cette mélodie, en l'élargissant et en la développant sensiblement, je suis arrivé à mon propre thème :





Fait curieux, même les musiciens géorgiens et arméniens avec lesquels j'ai pu m'entretenir n'ont pas reconnu dans ce thème son origine populaire, bien qu'une analyse élémentaire démontre la communauté d'intonation de ces deux mélodies.

On peut également modifier ou repenser la musique populaire en changeant son rythme, en enrichissant son timbre.

Les mélodies populaires ont toujours été et sont encore pour moi une source importante de matériau thématique. « Tamisés », selon l'expression d'Assafiev, par la conscience du compositeur, ces thèmes forment un nouvel alliage de rythmes et d'intonations, nécessaire pour exprimer les nouvelles idées, les nouveaux rythmes de notre époque socialiste.

Il va de soi que ce n'est pas la seule méthode d'assimilation des mélodies nationales. Dans la plupart de mes œuvres je me suis efforcé de créer des matériaux thématiques sans recourir à des emprunts concrets. Je rappellerai ici deux de mes symphonies, les concerti pour violon et violoncelle et le *Poème à Staline*. Presque tous les thèmes y sont originaux : ils ne sont pas liés à des mélodies populaires définies. Toutefois, à mon avis, les thèmes de ces œuvres sont proches des chants et danses populaires arméniens; l'esprit de la musique nationale y est conservé.

Il arrive parfois également que d'importants fragments de musique originale, personnelle, sont mêlés aux thèmes et aux refrains populaires. Ces refrains apparaissent quelquefois inconsciemment comme l'écho de mélodies entendues autrefois et enfouies dans la mémoire de l'auteur.

Il convient d'attacher une importance particulière à la couleur harmonique de la mélodie populaire; c'est là une des plus impor-

tantes manifestations de l'oreille du compositeur. La structure interne des accords de chacune des mélodies populaires doit être parfaitement comprise.

Combien l'oreille sensible à la musique populaire est déchirée en écoutant les arrangements de mélodies orientales faits par certains musicâtres qui leur ont imposé le lit de Procuste d'un schéma harmonique scolastique et abstrait! Il en va de même parfois pour les thèmes populaires russes déformés par des harmonisations arbitraires.

Dans mes expériences personnelles de recherche sur le caractère national des harmonies il m'est arrivé plus d'une fois de partir de la représentation auditive de la tonalité concrète des instruments populaires à structure particulière et de l'échelle harmonique qui en découle. J'aime beaucoup, par exemple, la tonalité du *tar*, dont les virtuoses savent tirer des harmonies d'une beauté surprenante et profondément émouvante; elles ont un sens caché, propre; elles obéissent à des lois à elles.

Pour atteindre le fond du problème qui nous occupe j'ai tout naturellement recours à ma propre expérience de la composition. Or cette expérience me dit tout ce que je dois à ma culture musicale populaire arménienne, comme à celle d'autres peuples de la Transcaucasie.

Tout ce qui vient d'être dit n'éclaire, dans une certaine mesure, qu'un côté du problème, à savoir la forme nationale de l'art. Toutefois la notion de caractère populaire est, bien entendu, beaucoup plus vaste et ne comprend pas que des questions de forme. Car celle-ci peut recouvrir les contenus idéologiques les plus divers. Nous connaissons des exemples d'interprétation étroite, bornée, de la forme nationale où le compositeur, à la recherche des caractères purement nationaux de la mélodie, du ton et du rythme, oublie tout ce que l'époque socialiste apporte à la musique populaire. Cette interprétation du caractère populaire, étroite et fausse, est fondamentalement éloignée de la nôtre.

Le caractère populaire de l'art dépend essentiellement de son contenu d'idées, de ses liens avec les aspirations progressistes du peuple, de son orientation démocratique, de son accessibilité et de sa large diffusion. Je voudrais citer ici les remarquables lignes de Biélinski sur Gogol : « Le caractère populaire n'est pas une qualité d'une œuvre réellement artistique, mais sa condition nécessaire, si on entend par là la représentation fidèle des mœurs, usages et

caractères de tel ou tel peuple, de tel ou tel pays. La vie de chaque peuple se manifeste sous ses formes propres, particulières ; par conséquent si l'image de la vie est fidèle, elle est nationale ».

On touche ici au problème le plus important : celui de la vérité de l'expression artistique reflétant la réalité émouvante et vivante. Une œuvre d'art authentique exprime toujours fidèlement l'image de la vie, elle transmet avec précision et profondeur les sentiments des masses populaires, la spontanéité du caractère national.

L'artiste est le porte-parole de son peuple. Il exprime les idées et les sentiments nationaux. Nous connaissons pourtant beaucoup d'exemples d'artistes ayant exprimé de façon remarquable non seulement la vie de leur propre pays mais aussi celle des autres peuples. Il suffit de rappeler certaines pages admirables de la musique russe, comme la *Jota aragonaise* et la *Nuit à Madrid* de Glinka, le *Capriccio italien* de Tchaïkovski, le *Capriccio espagnol* de Rimski-Korsakov; ou encore la profonde compréhension de la musique orientale par les compositeurs classiques russes. Ne ressentons-nous pas, n'entendons-nous pas dans ces œuvres le caractère populaire, la vie populaire, les caractères des hommes, la nature, enfin, l'originalité inégalée de la musique de ces pays?

Néanmoins, toutes ces œuvres, créées par des compositeurs russes, ne perdent pas les traits essentiels qui permettent de percevoir leur origine russe. C'est de la *musique russe* sur l'Orient, sur l'Espagne, sur l'Italie, etc.

Pouvons-nous étudier le devenir de la culture musicale nationale d'un peuple indépendamment de la culture musicale des autres peuples frères, en faisant abstraction des liens et de l'action réciproque de ces phénomènes sociaux et artistiques au cours de l'histoire ? Il me semble que dans la musique ces liens et ces influences réciproques se manifestent avec beaucoup plus de force et d'éclat que dans tous les autres arts. Cela s'explique, de toute évidence, par la spécificité même du langage musical, commun à sa base à de nombreux peuples du monde. Je crois donc que ceux qui veulent, coûte que coûte, défendre « l'inviolabilité » de leur culture musicale nationale se trompent profondément, en s'efforçant de la protéger de l'influence exercée par les cultures nationales des peuples soviétiques frères, de la préserver de la pénétration de nouvelles influences progressistes, pour la seule raison que ces influences proviennent d'un autre peuple. Ces tendances restrictives conduisent non seulement à emprisonner l'art national dans les

limites d'une seule culture, mais souvent à de graves erreurs de caractère chauvin.

A mon avis, notre attitude à l'égard du problème de l'influence mutuelle exercée par les diverses cultures nationales doit être déterminée par un seul critère, à savoir : cette influence est-elle progressiste, marque-t-elle un mouvement en avant, enrichit-elle la culture musicale du peuple donné, en lui apportant l'idéologie socialiste, l'orientation démocratique de son contenu et de sa forme?

Pour revenir à ma propre biographie, je ne peux pas taire l'énorme et bienfaisante influence exercée sur mon œuvre par la grande culture du peuple russe et, en particulier, par la musique de Glinka, Borodine, Rimski-Korsakov et Tchaïkovski. J'ai commencé très tard à étudier la musique, très tard aussi j'ai fait la connaissance de la musique classique de Russie et d'Europe occidentale. Toute l'expérience auditive que j'ai accumulée inconsciemment pendant mon enfance, était étroitement liée à la musique des peuples de Transcaucasie. Soudain ici, à Moscou, s'ouvrirent à moi de nouveaux horizons musicaux, de nouvelles formes et possibilités de conception artistique et de représentation de la vie.

Je me rappelle à quel point je fus bouleversé par ces nouvelles impressions. Mon oreille, formée par la musique orientale, mes idées musicales déterminées par la structure des intonations des peuples de Transcaucasie n'ont pu « s'adapter » immédiatement à la perception d'un monde musical nouveau : le monde majestueux et puissant de la musique russe.

L'éminent compositeur russe, Nicolas Iakovlevitch Miaskovski, mon inoubliable maître, a, avec une délicatesse extraordinaire et une compréhension profonde, orienté ma pensée vers la connaissance de toute la richesse de la musique classique russe et occidentale, vers l'assimilation de l'art professionnel de la composition. Il n'a pas cherché à violer ou à changer le sens très vif de la musique populaire dont j'étais imprégné depuis l'enfance. Au contraire il a préservé par tous les moyens mon sens de l'orientation dans le domaine du ton, de l'intonation et du rythme de la musique orientale.

L'influence de l'école classique russe sur le développement de l'œuvre de tous les compositeurs de nos républiques nationales sœurs et des pays de démocratie populaire est profondément progressiste.

Il suffit de citer à titre d'exemple l'expérience des compositeurs de l'Azerbaïdjan qui ont créé en quelque vingt ou trente années une école nationale extrêmement intéressante, riche en admirables talents. Une aussi brillante pléiade de jeunes compositeurs aurait-

elle pu surgir sans l'aide et la direction de la culture musicale russe d'avant-garde ? Il faut donc proclamer bien haut ces influences progressistes, car elles ne diminuent nullement la valeur de la culture populaire azerbaïdjanaise, riche et originale, ni les mérites de ses représentants les plus éminents, comme l'admirable compositeur Ouzéïr Hadjibekov, fondateur de l'opéra azerbaïdjanais. On peut en dire autant de la musique de nombreuses autres républiques soviétiques, où s'épanouit avec éclat un art nouveau, national par la forme, socialiste par le contenu.

Nous, compositeurs soviétiques, nous possédons un auditoire dont les compositeurs des temps passés ne pouvaient que rêver. La musique soviétique doit être digne de ce magnifique auditoire. Et c'est en cela que réside en fin de compte le problème du caractère populaire.

Aram KHATCHATOURIAN.

« Kak ia ponimaiou narodnost v mouzyke » dans *Sovietskaïa mouzyka,* 1952, 5, 39-43.

Traduit par E. CHACLIS.

LA PERSONNALITE CREATRICE DU COMPOSITEUR

Pour développer sa personnalité créatrice propre, le compositeur a besoin de connaître et d'étudier la vie.

Dans la pratique, cela se résout le plus souvent en une simple « visite » (généralement très brève) du compositeur au domaine auquel se rattache directement le thème extérieur, le sujet de telle ou telle œuvre (un village, un chantier, une unité militaire, un camp de pionniers, etc.). Ces visites peuvent être utiles et plus elles seront nombreuses mieux cela vaudra ; cependant, il serait bien naïf de s'en tenir là.

L'artiste doit avoir de la vie la connaissance la plus vaste possible ; il lui faut l'aimer profondément dans ses manifestations les plus diverses. Plus les liens du compositeur avec le monde extérieur sont variés et étroits, plus son horizon est vaste, plus est riche le cercle de ses impressions, plus sa propre participation à l'édification de la vie est active (sans se limiter à un rôle d'observateur, même curieux et attentif) et plus sa conscience créatrice sera riche d'idées et de projets, plus sûrement il trouvera un thème tiré de la vie, mieux sa conception de la vie se précisera et par conséquent, sa personnalité.

On peut donc affirmer que la personnalité créatrice d'un compositeur plonge *ses racines* dans le caractère et les qualités de l'artiste en tant qu'*homme,* cet homme devant bien entendu avoir du talent et posséder en outre le métier sans lequel il est impossible de réaliser aucune intention artistique aussi belle soit-elle. Si l'artiste est détaché de la vie, s'il ne la connaît pas réellement, s'il n'est pas doué d'un sens aigu de l'observation et que son monde spirituel est étroit et pauvre, alors ni ses aptitudes ni sa technique professionnelle ne le sauveront (on ne peut même pas parler alors de talent ni de maîtrise, au vrai sens de ces mots).

La biographie de nombreux compositeurs éminents prouve qu'ils n'ont trouvé, assuré et développé *leur propre style,* leur propre système de moyens d'expression, leur personnalité, que lorsqu'ils eurent déterminé le thème vital essentiel de leur œuvre.

Glinka en est un exemple remarquable. On sait que le goût pour le style national s'est manifesté très tôt chez lui. Mais il lui fallut attendre *Ivan Soussanine* (1836) pour prendre entièrement conscience de sa vocation de réformateur de la musique russe, mais aussi pour découvrir le grand thème dont la mise en œuvre lui permit de réaliser les projets grandioses qu'il avait mûris. Ce thème n'a pas été « inventé » artificiellement. Il a été dicté à Glinka par la réalité de son temps, par la vie du peuple russe. Là, dans sa première œuvre de génie, le compositeur s'est révélé à lui-même : il a trouvé son style personnel, si riche et si nourri qu'il devint la source du fleuve puissant et généreux de la musique classique russe.

Rappelons-nous à présent les œuvres créées par Glinka avant 1836. Bien sûr, dans les *Variations* pour piano, dans le *Quatuor*, dans le *Trio pathétique,* dans le *Sextuor,* dans les autres admirables pièces de la période antérieure, on note le goût pour la musique nationale russe et les traits du génie qui allaient prendre un si grand essor. Pourtant s'il ne nous avait laissé que ces compositions (même en y ajoutant le *Capriccio sur des thèmes russes* et l'*Ouverture symphonique pour deux chansons russes*), nous ne pourrions pas parler de lui comme du grand fondateur de notre musique classique, comme d'une individualité artistique inégalée. Ces œuvres s'éclairent de la lumière aveuglante de *Soussanine* et de tout ce que Glinka écrit par la suite. Or, ce que le compositeur a découvert en travaillant à l'idée grandiose de son premier opéra a fixé tout le développement ultérieur de son style, malgré tout ce qui différencie des œuvres comme *Rouslan,* la *Valse-fantaisie,* les *Ouvertures Espagnoles* et *Kamarinskaïa.*

N'en fut-il pas de même pour Moussorgski ? Ni ses premières œuvres instrumentales — le *Scherzo* pour orchestre, ou la *Symphonie inachevée* (sonate pour piano à quatre mains) — ni les fragments d'*Œdipe-roi* d'après Sophocle, ni les scènes romantiques de son opéra inachevé *Salammbô* d'après Flaubert, ni le *Saül* écrit dans la même manière ne nous donnent une idée complète de la véritable personnalité créatrice de Moussorgski. Pourtant, des traits de l'originalité artistique du compositeur percent également dans ces œuvres. Ce n'est qu'après avoir résolument renoncé à des s

jets et à des héros qui lui étaient profondément étrangers, que Moussorgski, devenu conscient du thème principal de son œuvre (la vérité tragique de la vie et de la lutte du peuple russe), trouva le terrain sur lequel s'épanouit avec une puissance inouïe son talent et se manifesta pleinement sa brillante personnalité.

On peut aussi rappeler les débuts de Rimski-Korsakov qui a découvert son style personnel en même temps que le thème qui devait servir de base à toute son œuvre : la partie lente de la *Première Symphonie,* écrite sur un thème de chanson populaire russe *Pro tatarski polou,* est sans doute seule à conserver une valeur artistique durable dans tout ce qu'il a écrit avant 1867, date à laquelle la fantaisie symphonique *Sadko* détermina son profond intérêt pour les différentes manifestations de la vie du peuple russe, vues dans le prisme de l'art populaire.

L'inverse, c'est-à-dire l'affaiblissement et parfois même la perte de la personnalité, s'observe habituellement quand, pour une raison ou une autre, le compositeur quitte le terrain dont les sucs vitaux alimentaient son œuvre.

Il en fut ainsi avec Serge Prokofiev, un des plus grands compositeurs contemporains par son talent et sa personnalité, pendant ses pérégrinations à l'étranger. Ayant quitté le sol natal, il vit son talent et sa personnalité faiblir. Son goût pour la lumière éclatante d'une part et pour le lyrisme humain de l'autre, goût qui déterminait son style, ne trouvait pas d'appui dans l'atmosphère étouffante de décadence mêlée d'affairisme froid qu'il a trouvée en 1920-1930 dans les pays capitalistes d'Europe et d'Amérique.

Quand Prokofiev eut épuisé ses sources d'inspiration intérieures il ne lui resta qu'un ensemble de procédés formels. Mais ceux-ci, privés de contenu, commencèrent à perdre petit à petit leur force d'expression et leur couleur. Certes, dans les ballets l'*Enfant prodigue* et *Sur le Dniepr,* dans le *Cinquième Concerto pour piano* et même dans les *Pensées* ou les *Choses en soi*, nous reconnaissons sa patte. Mais cela n'était plus cette appréhension du monde riche et saine sur laquelle s'était bâtie la personnalité du compositeur.

Par exemple, nous attirons souvent l'attention sur les traits de ressemblance extérieure entre la Belle (de l'*Enfant prodigue*) et Juliette. Mais comme elles sont *intérieurement différentes*! L'image de Juliette est d'une humanité profonde et frémissante dans les épisodes lyriques comme dans les scènes tragiques; elle a de l'émotion, du relief et resplendit des brillantes couleurs de la vie. La Belle n'est qu'une évocation, qu'une silhouette, un rêve de femme,

privé de contenu et de couleurs. Elle semble ne pas avoir de volume. Les procédés extérieurs de l'écriture paraissent être les mêmes, c'est l'essentiel qui manque : une âme frémissante.

On peut également comparer les épisodes en « toccata » du *Troisième concerto pour piano* (la dernière variation de la deuxième partie) et les épisodes analogues du *Cinquième concerto* (la Toccata, par exemple). Dans le premier cas Prokofiev, avec la maîtrise qui lui est propre, atteint un niveau d'émotion intense. Notre attention ne s'attarde pas sur le détail des procédés de composition (malgré tout leur intérêt), nous percevons un tout artistique qui nous entraîne par le relief de son thème, sa virilité et sa volonté. Dans le deuxième cas, par contre, nous ne percevons que les procédés externes de l'intensification mécanique du dynamisme : rythme, facture, force d'intonation.

Il n'y a pas si longtemps, dans son numéro de février, notre revue a publié un article de S. Rakhmaninov : « Le compositeur en tant qu'interprète ». On ne peut lire sans émotion les paroles profondément tragiques qui le terminent : « En quittant la Russie, j'ai perdu toute envie de composer. Privé de ma patrie je me suis perdu moi-même. L'exilé, qui n'a plus ses traditions musicales, ses racines, n'a plus le désir de créer, il n'a pas d'autre consolation que le silence inviolable des souvenirs intouchables ».

Ces mots sont écrits d'un cœur saignant ! On imagine avec effroi quelle volonté inhumaine, quelle gigantesque tension de toutes ses forces spirituelles il fallut à Rakhmaninov pour faire surgir de ce « silence inviolable » les images vivantes qui emplissent ses dernières œuvres. Avec quelle lenteur, avec quels efforts il s'y mit ! Ce ne furent d'abord que des arrangements de ses premières compositions, ou des transcriptions de pièces de divers auteurs, de Bach à Kreisler, ou le *Quatrième concerto pour piano*, qui est loin d'être la plus heureuse de ses œuvres originales (sa vocation de compositeur cherchait malgré tout une issue).

Plus tard apparaissent trois œuvres brillantes : les très émouvantes *Trois chansons russes*, les *Variations sur un thème de Corelli*, exécutées avec maîtrise et la *Rhapsodie sur un thème de Paganini*. Il faut noter cependant que toutes ces pièces utilisent des matériaux thématiques « étrangers » à l'artiste. Enfin, les deux dernières œuvres d'un génie et d'une maîtrise étonnants (surtout la première des deux) : la *Troisième Symphonie* et les *Danses symphoniques*, si déchirantes par la terrible tragédie du compositeur

qu'on y découvre et qui, en fin de compte, a brisé son souffle créateur : il cessa d'écrire pour toujours.

Il est difficile de dire quel chemin aurait suivi Prokofiev s'il n'avait senti à temps, comme homme et comme artiste, toutes les conséquences néfastes de l'exil. Ce n'est qu'après son retour qu'il recommence à créer activement. Son puissant talent et sa personnalité artistique s'épanouissent avec une force nouvelle.

Le travail de N. Miaskovski sur sa *Douzième Symphonie* constitue un exemple d'un genre tout différent, il montre les difficultés du compositeur qui s'attaque à des thèmes nouveaux, inexplorés, qu'il n'a pas encore « sentis ». On sait que cette symphonie fut inspirée par les bouleversements du « grand tournant » survenu dans la vie de la campagne soviétique. Miaskovski se passionna pour l'idée de traduire en musique la transformation des habitants des villages ; il voulait montrer en de vivantes images le passage effectué par la paysannerie russe de l'ancienne vie et du pénible travail servile à l'heureuse vie kolkhozienne.

Faut-il dire que ce thème exigea des recherches obstinées et la création de nombreux moyens d'expression nouveaux pour le compositeur, fondamentalement différents de ceux qu'il avait utilisés dans sa période précédente, où son état d'âme était trouble et d'une tension inquiète (rappelons-nous l'image éperdue d'Eugène, le fou, du *Cavalier de Bronze* de Pouchkine, placé au centre de la *Dixième Symphonie*).

Le thème choisi par Miaskovski pour sa *Douzième Symphonie*, nouveau, inhabituel pour lui, s'avéra encore au-dessus de ses forces. Il rejeta nombre de moyens d'expression, devenus inutiles, mais ne sut pas découvrir les nouveaux qu'exigeait impérieusement le contenu de l'œuvre. Beaucoup de choses étaient encore extérieures à la personnalité du compositeur. De son propre aveu, la *Douzième symphonie* est schématique (surtout dans la seconde moitié). Le style de Miaskovski habituellement si facile à reconnaître n'a pas donné là sa pleine mesure.

Mais ce que l'auteur de la *Douzième symphonie* a alors trouvé de nouveau, il l'a plus tard assimilé et développé, il l'a fait « sien » et a enrichi ainsi sa personnalité et son style ; il s'est débarrassé de tout ce qui était devenu inutile, étranger, du fait de son abandon des vieux thèmes et images qui commençaient à paralyser sa conscience créatrice.

Je me souviens que, l'auteur m'ayant fait entendre sa *Vingt-cinquième Symphonie*, si claire et si harmonieuse, qu'il venait

d'achever, je lui ai rappelé le langage compliqué de sa *Dixième*. Le compositeur répondit avec une moue : « Je ne peux plus entendre ces harmonies, maintenant. Je n'en ai *absolument plus besoin* ».

Avec quelle simplicité et quelle clarté ces paroles expriment cette idée primordiale que, pour un artiste véritable, tout moyen d'expression n'a de valeur que passagère, c'est-à-dire, qu'il est déterminé par la nécessité, par l' « utilité ou la non-utilité » en fonction d'objectifs idéologiques et artistiques concrets.

A ce propos, je ne peux manquer de remarquer que les jeunes auteurs empruntent parfois tel ou tel procédé formel à l'arsenal artistique de leur compositeur préféré, tout en oubliant le but idéologique et artistique qui a fait utiliser en son temps ce procédé, à quelles images il a été lié dans telle ou telle œuvre.

Si, par exemple, un jeune compositeur étudie le développement symphonique des idées ou la construction logique d'une figure importante chez Chostakovitch ou qu'il s'efforce d'assimiler les fondements de sa maîtrise orchestrale, je pense qu'il pourra tirer de cette étude des enseignements précieux, sans perdre sa propre attitude spontanée envers la musique. Mais si le jeune auteur se met à utiliser pour ses œuvres d'un contenu lumineux, lyrique, par exemple, certains procédés d'harmonie de Chostakovitch, surtout ses harmonies complexes, ou les procédés mélodiques caractéristiques dont il se sert pour exprimer des images intensément tragiques, une telle « assimilation » n'est pas rationnelle; elle est même dangereuse, car elle peut gêner le libre développement de la personnalité du jeune compositeur.

On utilise parfois de façon tout aussi peu rationnelle certains procédés de style de Prokofiev, en particulier ceux qui touchent à l'intonation et à l'harmonie. Par exemple, un jeune auteur qui avait choisi un sujet apparenté à *Alexandre Nevski* édifia presque toute son œuvre avec des procédés analogues à ceux qui avaient servi pour sa représentation des chevaliers teutoniques (ensembles harmoniques complexes, caractère instrumental de la mélodie). La grande erreur avait été de « fétichiser » l'un des procédés formels de Prokofiev, tout en perdant de vue l'essentiel, c'est-à-dire que ce dernier avait reproduit l'image des guerriers russes (la force opposée aux chevaliers teutoniques) à l'aide de moyens tout différents (mélodie chantante, harmonies claires), donnant par là même une dramaturgie expressive à la cantate dans la tradition du clas-

sicisme russe, en particulier de Rimski-Korsakov et même, en remontant plus loin, du *Rouslan* de Glinka.

Il arrive qu'un jeune compositeur emprunte à Prokofiev, à Chostakovitch ou à Miaskovski des procédés de style formels auxquels ces auteurs ont depuis longtemps renoncé en faveur du réalisme. Il me semble que cela provient de ce que les débutants ne comprennent pas tous assez clairement le sens du développement très complexe de l'art musical contemporain. Celui-ci, ayant traversé après la période classique la dure étape du modernisme, s'affirme de nos jours de façon toute neuve, sur la base du réalisme socialiste. L'incompréhension de ce fait est grosse de conséquences inattendues et désagréables.

L'influence de tel ou tel grand artiste sur un jeune auteur est un phénomène courant, tout naturel et il n'y a pas lieu de s'en effrayer, qu'il s'agisse des maîtres d'autrefois ou d'aujourd'hui. Ce qui est à craindre c'est *l'imitation externe,* irréfléchie, surtout la copie aveugle de certains procédés formels d'un grand artiste sans tenir compte de leur signification imagée, ou bien l'utilisation d'une étape dépassée de cet artiste, « démentie » par tout son développement ultérieur. Mais si le jeune auteur a vraiment du talent, il découvrira avec le temps son propre thème vital, sa propre vue sur la vie ; sa personnalité surmontera toutes les influences.

★

Dans cet article, j'ai parlé plusieurs fois de la « vue propre », du « point de vue propre » d'un auteur sur la vie. Afin d'éviter toute confusion à ce sujet, je précise qu'il ne s'agit pas de la conception du monde, au sens large du mot (matérialisme ou idéalisme), ni des deux systèmes opposés de conceptions esthétiques (réalisme et formalisme), mais de l'attitude personnelle devant les phénomènes de la vie qui distingue les uns des autres les hommes et surtout, bien entendu, les artistes.

Ainsi, les grands classiques russes avaient une conception du monde et des positions esthétiques communes, ce qui ne les empêchait pas de regarder la vie chacun à sa façon, d'en isoler de préférence certains côtés et phénomènes et de les exprimer différemment. Là sont les racines de deux aspects essentiels du style de

la musique classique russe : son monolithisme en tant qu'école artistique unique et en même temps la richesse et la variété des individualités qui la composent.

Nous constatons la même chose dans la musique soviétique. Les compositeurs ont en commun la même conception matérialiste du monde et la fidélité à une seule orientation esthétique, le réalisme socialiste. En même temps la musique soviétique est riche d'individualités créatrices nombreuses, profondément différentes les unes des autres.

La richesse du style et la diversité de notre musique proviennent dans une grande mesure de sa base multinationale. Mais pas d'elle seule, évidemment. L'analyse de l'œuvre de n'importe quel compositeur soviétique montre encore et toujours que l'essence de sa personnalité artistique dépend du thème vital qui est le sien, de l'angle sous lequel il regarde la vie réelle.

Ainsi, A. Khatchatourian exprime plus complètement que tout autre la puissance et la joie de la vie, ses couleurs riches et éclatantes. Bien sûr, son pittoresque est lié au sol national, à l'art populaire et à la nature de l'Arménie, au caractère de son peuple (il en est de même, dans un autre domaine de l'art, de la peinture pleine de talent de M. Sarian, dont quelque chose rappelle de très près l'art de Khatchatourian). Dès ses œuvres de jeunesse, comme la *Suite de danses,* ce compositeur travaillait et polissait son métier, ses procédés de style, en les subordonnant au thème essentiel de son œuvre. On trouve dans sa musique le véritable drame et le lyrisme poétique, mais ces aspects ne font que souligner plus nettement l'expression individuelle de son propre thème vital essentiel.

La grande réussite du nouveau ballet de A. Khatchatourian, *Spartacus,* me semble donc naturelle (pour autant qu'on puisse juger par la musique, avant que le spectacle n'ait été monté). Je pense qu'aucun de nous n'aurait su aussi bien exprimer ce thème. Le dynamisme brillant des événements, les images de Rome pleines d'éclat et de splendeur, l'immense force vitale du mouvement populaire, tout cela répond on ne peut plus à la personnalité de l'auteur. Il faut cependant remarquer que le sujet a exigé du compositeur qu'il enrichisse sensiblement son style et étende sa palette. La défaite de la révolte et la mort de Spartacus ont engendré une musique d'une intensité dramatique (et même d'une emphase tragique) que nous n'avions encore jamais rencontrée chez lui.

Il n'est pas difficile de voir que les procédés de style qui carac-

térisent la musique de Khatchatourian ne tiennent pas seulement à sa nature nationale, mais aussi à son attitude personnelle devant la vie. On peut citer à l'appui la richesse de coloris de l'orchestration, la somptuosité de l'harmonie comme de l'ensemble de la facture, et la beauté sensuelle de la mélodie. On peut parler également d'une conception personnelle des principes de la structure de la sonate et de la symphonie : les principaux contrastes surgissent presque toujours non pas de la collision des images lyriques et dramatiques mais de la confrontation de deux sphères de l'art populaire : une inspiration dansante (dans les parties principales) et des mélodies passionnées, au développement comme improvisé, empruntées avec finesse à l'art des achougs [1] (dans les parties secondaires). Il est à regretter que les auteurs des ouvrages consacrés à A. Khatchatourian aient accordé si peu d'attention aux aspects de son œuvre où il se montre novateur et qui sont liés à son thème; ils se sont bornés, dans la plupart des cas, à montrer ses sources nationales.

Tout autre est la musique de N. Miaskovski. On y ressent avant tout la concentration et le sérieux de l'artiste qui réfléchit sur la vie ou en raconte les joies et les chagrins, plus qu'il ne jouit lui-même de la beauté et de l'allégresse. Cela ne signifie nullement qu'elle soit passive, inactive. Son activité se manifeste surtout dans les œuvres (ou parties d'œuvres) à tension dramatique, dont le sujet est la lutte contre les obstacles rencontrés sur le chemin conduisant à la lumière et à la joie; sous ce rapport la musique de N. Miaskovski s'apparente à celle de Tchaïkovski.

Artiste enclin plutôt au lyrisme dramatique, Miaskovski recourut également au thème héroïque dans ses *Seizième* et *Vingt-quatrième symphonie*. Mais, malgré la réussite indiscutable de la première d'entre elles, elles ne furent que des épisodes dans sa vie. Le thème héroïque ne correspond visiblement pas à la nature de son talent.

Il faut dire que le domaine héroïque n'a encore pas trouvé dans notre musique d'expression convenable, exception faite pour quelques essais plus ou moins heureux. Parmi les succès, je range certains chants et, avant tout, *La Guerre Sainte* d'A. Alexandrov et sur un autre plan l'*Hymne de la jeunesse démocratique* de A. Novikov, ainsi que certaines autres chansons sur la paix et d'autres plus anciennes, comme *Si demain la guerre*, de Dm. et Dan. Pokrass. Le plus souvent, cependant, le principe héroïque

1. Sorte de bardes d'Arménie, d'Azerbaïdjan, etc. (*N.d.T.*).

apparaît chez nous dans certains épisodes d'opéras ou de ballets, en fonction des nécessités dramatiques.

Pour parler d'une façon imagée la musique soviétique attend toujours « son Beethoven ». On imagine sans peine quels seront la force et l'éclat de cette personnalité et combien elle enrichira l'art contemporain.

Tandis que Miaskovski a exprimé notre réalité surtout (bien que non exclusivement) sous une forme lyrique et dramatique, Chostakovitch, lui, s'intéresse de préférence aux collisions les plus violentes de notre époque ; c'est le tragique qui constitue le côté fort de son talent. D'ailleurs, ces dernières années, il déploie beaucoup d'efforts pour étendre le diapason de son œuvre et ce avec de grands succès. Après *le Chant des forêts* (même si on ne prend que les meilleurs passages de l'oratorio), après le cycle vocal *Poésies populaires juives* (je pense aux trois dernières chansons), après l'*Ouverture de fête* et un certain nombre d'autres œuvres incarnant les côtés lumineux, radieux de la vie, son diapason nous paraît considérablement enrichi. Tout ce que le compositeur crée de nouveau pour ces œuvres est passé dans son style : sa mélodie est plus chaude, plus chantante, ses expressions lyriques sont plus humaines, sa musique est plus limpide, bref, son style est devenu plus lumineux. Tous ces traits qui, à mon avis, faisaient parfois défaut aux œuvres précédentes (même dans les deuxième et troisième parties de la *Sixième symphonie,* dont le thème est si clair) sont nettement perceptibles même dans la *Dixième Symphonie,* si tragique de nature.

Au contraire, le tragique a toujours été étranger à Prokofiev. Ce n'est que rarement (comme dans le finale du troisième acte de l'opéra *Semion Kokto* ou dans certains épisodes de *Roméo et Juliette*) que sa musique atteint une vraie force tragique. Le compositeur a souligné lui-même l'importance du lyrisme parmi les principales tendances de son œuvre : « Pendant longtemps on me refusa tout lyrisme et, faute d'être encouragé, il se développa lentement. Par la suite, en revanche, j'y attachai une attention de plus en plus grande »[2]. Toute la dernière période de son œuvre confirme ces paroles.

Le lyrisme règne dans ses trois derniers ballets. Les tableaux les plus forts de l'opéra *Guerre et Paix* sont liés à l'image lyrique

2. S. Prokofiev : « Iounye gody » (Jeunes années). Autobiographie. *Sovietskaia Mouzyka,* 1941, 4.

de Natacha Rostov. Les parties les plus réussies de l'oratorio *la Garde de la paix,* consacrées à l'enfance, sont également lyriques. Sa *Septième Symphonie* a été comme l'apothéose lyrique de Prokofiev. S'il n'est pas le seul aspect de son œuvre (elle comporte aussi un puissant courant épique — *Alexandre Nevski,* la *Cinquième Symphonie,* les personnages de Koutouzov et du Peuple dans *Guerre et Paix* — et aussi des intonations plaisantes et humoristiques), c'est toutefois le lyrisme qui marque son art (de la dernière période) de couleurs originales et d'un éclat tout personnel.

L'expression tragique est également étrangère à J. Chaporine. Il est caractéristique, sous ce rapport, qu'elle soit presque entièrement absente de son opéra *les Décembristes,* bien qu'il ne soit pas difficile d'imaginer précisément ce sujet sur un plan tragique. Le style de cet auteur est une combinaison originale de l'épique et d'un lyrisme élégiaque à psychologie quelque peu concentré (contrairement au lyrisme lumineux et réservé de Prokofiev). Chaporine a toujours été attiré par le thème russe grandiose (*Symphonie avec chœur,* œuvres du genre cantate, oratorio, comme *Dans la plaine de Koulikovo, le Dit du combat pour la Terre russe, les Décembristes*) et en même temps par des romances-élégies, œuvres de musique de chambre typique. Ces tendances, à première vue contradictoires, ont formé dans son œuvre un alliage organique et ont déterminé son style très personnel, facile à reconnaître « à l'oreille ».

Il serait intéressant d'analyser le chemin suivi par l'auteur au cours de son travail sur *les Décembristes.* Le sujet de l'opéra, fondé initialement sur l'amour du décembriste Annenkov pour Pauline Gueble, a subi des changements fondamentaux. Au début, le compositeur évoluait dans le cadre habituel de la romance lyrique. Mais quand le thème de l'amour se mit à céder de plus en plus la place à celui du mouvement décembriste, ce cadre devint naturellement trop étroit. Il fallut chercher de nouveaux moyens d'expression. Ces recherches ne furent pas aisées et c'est probablement pour cela que Chaporine travailla si longtemps à cet opéra. Comment a-t-il orienté ses recherches ? Conscient du fait que le tragique lui était étranger, il s'orienta vers des hymnes, plus proches de la nature de son talent et qui lui permirent de trouver une solution valable du thème, ce que confirma le succès qui a couronné ses recherches. Si on sent les traces du projet initial dans la teinture élégiaque de certains épisodes, le nouveau ton hymnique qu'il a découvert l'a aidé à résoudre sa tâche et en même temps a sensiblement enrichi son style.

Les opéras de Khrennikov nous offrent un autre exemple de l'action exercée par un nouveau thème sur le développement du style, lequel, à son tour, influe sur tel ou tel caractère du traitement du thème. Chez ce compositeur, la vie est le plus souvent exprimée à l'aide de la musique de genre (abstraction faite du niveau du talent et du métier, cela le rapproche sensiblement de I. Dzerjinski et de V. Jelobinski). Le type d'intonation dont se sert Khrennikov est le folklore urbain, les chansons de genre. Dans ses deux opéras *Dans la tempête* et *Frol Skobeiev,* ainsi que dans sa musique de théâtre et de films, ces traits de style sont nettement perceptibles.

Cependant ces moyens étaient déjà insuffisants pour un certain nombre d'épisodes de *Dans la tempête.* Cela est sans doute plus vrai encore pour le cinquième tableau de l'opéra, qui dépeint le profond drame intime de Natacha. Khrennikov a sensiblement étendu ici le cercle des moyens d'expression qui le caractérisaient et il a atteint une force dramatique, en même temps qu'une intensité du développement symphonique qu'il n'avait jamais obtenues auparavant. Mais, à peine le drame de Natacha est-il résolu que l'auteur renonce aux moyens d'expression découverts par lui, si heureusement semble-t-il, et revient à sa méthode habituelle de musique de genre.

Je voudrais que le lecteur me comprenne bien : je ne critique pas la berceuse de Lenka en tant que telle, il me semble que dans ce cas elle est à sa place; du point de vue dramatique c'est juste et exact. J'estime néanmoins que cette chanson n'a pas un ton d'opéra, elle est du genre des chansons lyriques soviétiques pour films (je pense aussi bien à la mélodie qu'à l'harmonie, à la facture orchestrale, à la forme dans son ensemble et au texte poétique).

Souvenons-nous de la berceuse de « Mazeppa » de Tchaïkovski : par toute sa structure (surtout dans l'intonation et le développement de la mélodie), indépendamment de son contenu émotionnel et de son sujet, cette chanson fait partie intégrante de l'opéra. Au contraire la berceuse de *Dans la tempête* produit plutôt l'impression d'une chanson ordinaire, (elle est même, en ce sens, très attrayante), incrustée dans la musique de l'opéra. Par une analyse détaillée, « technologique », on pourrait démontrer sans grands efforts la justesse de cette comparaison.

Dans son deuxième opéra, *Frol Skobeiev,* Khrennikov s'en est tenu presque exclusivement à la méthode de la musique de genre, ce qui, dans ce cas-là, ne s'opposait pas au sujet de cet opéra-comique.

Des observations du même genre pourraient être faites égale-

ment sur l'œuvre des auteurs de chansons. Nous aurions constaté alors que la différence, disons, entre Al. Alexandrov et I. Dounaievski, V. Soloviov-Sedoï et V. Zakharov, se trouve une fois de plus dans le choix qu'ils font de leur thème essentiel. Al. Alexandrov s'est manifesté avec le plus d'éclat dans les chansons militaires du type de l'hymne et Dounaievski dans le genre des chansons de marche pour la jeunesse. Le thème de Soloviov-Sedoï est également le monde spirituel de notre jeunesse, mais de préférence sur le plan de la lyrique intime et de l'humour léger. Pour Zakharov, ce sont les sentiments et les pensées des hommes du village soviétique nouveau. Il est évident aussi que la formation des personnalités marquées de ces compositeurs a commencé non par la « recherche » de procédés particuliers d'expression musicale, mais par la détermination, par la prise de conscience, de *leurs propres* thèmes vitaux, de *leur propre* point de vue sur tel ou tel côté de notre réalité.

Nous savons très bien à quels tristes résultats conduit ordinairement le désir des compositeurs d'inscrire artificiellement dans l'art de la chanson « du neuf » en se servant seulement de moyens et procédés formels et de style « nouveaux » pour le genre en question. Seul apportera du neuf celui qui saura discerner ce qu'il y a de neuf dans la vie elle-même et qui, maître de son art, saura l'exprimer dans ses œuvres.

★

Beaucoup de ce qui a été dit dans cet article apparaîtra probablement à certains musiciens comme déjà connu ou comme allant de soi. Toutefois, je voudrais espérer que les jeunes compositeurs et critiques, auxquels s'adresse tout d'abord cet article, réfléchiront sérieusement sur les questions soulevées et pourront en tirer quelque profit. Je prierai seulement mes lecteurs de ne pas oublier une chose : il n'y a pas de « recette », d'« instruction », de « règle » pour résoudre les problèmes de la création ; encore plus intolérables sont les dogmes. L'œuvre créatrice ne peut être insérée dans aucun schéma... Cet article lui même n'exprime que quelques idées qui me préoccupent et m'inquiètent moi-même...

De jeunes compositeurs de talent grandissent chez nous. Beaucoup de jeunes véritablement doués ont surgi des coins les plus divers de notre pays. Je sais que le problème de la personnalité artistique préoccupe chacun d'eux.

Quelques-uns, dont le sens de la vie est le plus aigu, trouvent dès leurs premiers pas leur propre individualité créatrice et touchent du doigt leur thème vital. On ne peut pourtant fermer les yeux sur certaines tendances dangereuses qui se manifestent parmi les jeunes compositeurs. Deux d'entre elles me semblent mériter la plus grande attention.

La première consiste en ce que les jeunes musiciens se contentent parfois de ce que leurs œuvres, jouées à Moscou, diffèrent de celles des autres auteurs par leur coloris national spécifique. Pour eux, la musique populaire nationale n'est pas une source, une base de leur œuvre, mais une sorte de « paravent » derrière lequel il est plus facile de dissimuler son propre manque de personnalité.

On voudrait leur dire : prenez exemple sur les maîtres du passé, sur les grands compositeurs classiques russes : ils étaient tous *russes,* mais tous ils *se distinguaient* les uns des autres par « l'expression particulière de leur visage », comme l'a dit le poète Baratynski. A ce propos je ne peux manquer de rappeler les admirables paroles de B. Assafiev sur le grand Glinka, le premier compositeur russe qui a « clairement compris que la chanson paysanne russe et les mélodies urbaines russes ne sont pas un capital mort, qu'on pourrait seulement styliser, enjoliver, etc., mais que c'est un milieu musical actuel — intonations et rythmes — avec un potentiel d'énergie non utilisé » [3]. C'est précisément ainsi que tout compositeur doit aborder l'art populaire, comme une source éternellement vivante et inépuisable...

La deuxième tendance que je crois encore plus dangereuse consiste en ce que n'ayant encore aucune expérience ni de la vie, ni de la création artistique, certains jeunes compositeurs craignent par-dessus tout d'être « en retard sur l'art moderne » ; ils veulent être coûte que coûte « originaux », « différents ». Mais comme leurs recherches ne correspondent pas aux problèmes que pose la vie, ils demeurent souvent dans la sphère des errements purement formels, des procédés de style apparemment compliqués, mais vides quant au fond. Si en même temps ils se détachent du terrain populaire et national, leurs recherches ne peuvent plus aboutir à aucun résultat heureux. Si, dans certaines limites, tout au début de leur développement, ces recherches « inconscientes » du « neuf » sont un phénomène naturel, témoignant de la curiosité d'esprit de l'auteur débutant, il n'est

3. B. Assafiev : *Rousskaia mouzyka ot natchala XIX stoletia* (*la Musique russe depuis le début du XIXe siècle*), éd. Academia, 1930, p. 10.

pas permis de fermer les yeux sur le fait qu'avec le temps il peut en résulter une gymnastique d'expérimentation formaliste vide et finalement une faillite complète.

On peut affirmer avec certitude qu'aucun artiste véritablement grand ne s'est posé comme tâche unique de « trouver » son originalité créatrice. Chez les grands artistes, l'originalité a toujours été la conséquence de l'importance, de la profondeur et de la nouveauté de leurs idées créatrices.

V. Bielinski avait raison : « Cette originalité dans la langue d'un poète qui surprend tout d'abord le lecteur ne doit pas être artificielle ou recherchée : dans ce cas elle ne captive qu'un instant pour devenir ensuite objet de raillerie d'autant plus qu'elle a eu d'abord plus de succès. Le poète doit être original, sans savoir lui-même comment et, s'il doit se soucier de quelque chose, ce n'est pas de l'originalité, mais de la vérité de son expression : l'originalité viendra d'elle-même, s'il y a du génie dans le talent du poète. *La vraie originalité dans l'invention, et par conséquent dans la forme également, n'est possible que si le poète demeure fidèle à la réalité et à la vérité* »[4].

Dmitri KABALEVSKI.

« O tvortcheskoï individualnosti kompositora » dans *Sovietskaia mouzyka,* 1955, 8, 20-39 (extrait, pp. 29-39).

Traduit par E. CHACLIS.

4. Bielinski : *Œuvres*, Moscou 1948, t. III, p. 139. (Souligné par D. K.)

REFLEXIONS SUR LA MUSIQUE MODERNE

Le dernier « Printemps de Prague », le douzième, devait nou
apporter quelque chose de nouveau et, incontestablement, de trè
important : sur l'initiative de l'Union des compositeurs de Tché
coslovaquie, une Rencontre internationale des compositeurs se dé
roula en même temps que le traditionnel festival de printemps, a
milieu du mois de mai 1957.

Jamais personne, me semble-t-il, n'avait pu réunir auparavan
une assemblée de compositeurs aussi importante et aussi représen
tative : se trouvaient à Prague des compositeurs et des musicologue
de vingt-deux pays.

L'hospitalité et la délicatesse de nos hôtes et amis avaient tou
fait pour que notre rencontre se déroule dans une atmosphère d
simplicité non officielle et pour que rien ne vienne gêner l'établisse
ment de rapports amicaux. Leur réussite, il faut le dire, fut totale
Nous assistâmes aux concerts et aux spectacles du « Printemps d
Prague », nous fîmes des excursions parfaitement bien organisée
et nous eûmes l'occasion de nous rencontrer plusieurs fois par jou
dans la salle à manger de l'hôtel Europa. Peu à peu, heure aprè
heure, jour après jour, nous fîmes connaissance les uns avec le
autres, nous nous sentîmes plus proches et nous découvrîmes, a
cours de nos conversations, bien des choses dignes d'intérêt concer
nant la vie musicale des divers pays du monde.

C'est ainsi que fut préparée la « partie travail » de la Ren
contre, qui devait être un débat de trois jours, très riche de subs
tance, au cours duquel furent abordées les questions les plus impor
tantes que soulève la création musicale contemporaine.

Le thème central de nos discussions fut la question des dest
nées de la musique moderne. Il devient chaque jour plus clai
pour un plus grand nombre de gens que les tendances extrêmes d
la musique formaliste bourgeoise, ces tendances qu'on dit sou

vent « d'avant-garde », n'ont mené qu'à une impasse. Des manifestations d'un esprit formaliste pseudo-novateur telles que la musique « concrète » ou que la musique « électronique » — qui sont, peut-être, susceptibles de jouer un rôle en tant que procédés de bruitage et de sonorisation pour films ou radiomontages, mais qui n'ont absolument aucun rapport avec la création musicale — se sont avérés entièrement en dehors des limites de l'art.

Le système de Schœnberg (atonalisme, système dodécatonique ou « dodécaphonie ») qui a conquis l'esprit de maints musiciens, apporte également, sous toutes ses formes et chaque jour davantage, la preuve qu'il ne mène absolument à rien. Soulevant la question du schœnbergisme, il est fort opportun de rappeler la position prise à son égard par des compositeurs contemporains éminents et qu'on ne peut vraiment pas taxer de manque d'aspiration vers le neuf, de routine ou de « traditionalisme », c'est-à-dire de tout ce que reprochent habituellement à leur adversaires les partisans de Schœnberg qui voudraient se réserver le monopole du « nouveau » et du « moderne ».

Rappelons tout d'abord Maurice Ravel, qui prophétisait la faillite complète de « cette science forcée », ainsi qu'il appelait la dodécaphonie. Rappelons Arthur Honegger, qui, dans son ouvrage *Je suis compositeur* comparait les partisans de l'école atonale des dodécaphonistes à des « forçats qui, ayant rompu leurs chaînes, s'attacheraient volontiers aux pieds des boulets de cent kilos pour courir plus vite... ». Rappelons Paul Hindemith qui disait de la dodécaphonie qu'elle était « un cauchemar qui obsède les compositeurs fanatiques soucieux de rester à la mode » (*Le monde du compositeur*).

Aux quatre coins du monde se développe sans cesse la protestation des musiciens sérieux contre l'engouement pour le système sans âme de Schœnberg, système qui n'est, comme l'affirment ses disciples, qu' « un libre jeu de formes reposant sur la mise en œuvre des 479.001.600 combinaisons possibles de douze tons ». S'insurgent le compositeur brésilien Camargo Guarnieri, dans sa *Lettre ouverte* publiée en 1950; le compositeur italien Ildebrando Pizzetti, dans la revue *Zeitschrift für Musik* de la République Fédérale Allemande; le compositeur et musicographe d'Allemagne occidentale Aloïs Melihar, dans ses ouvrages *la Musique indivisible* (1952) et *la Victoire du modernisme* (1954); le musicographe japonais Kitajava Katana, dans son article « La société moderne et la révolution dans la musique »; les compositeurs autrichiens Joseph

Marx et Marcel Rubin, ainsi que beaucoup d'autres auteurs en vu
de maints pays du monde, y compris les plus grands compositeur
soviétiques.

Il est impossible de ne pas rappeler également ici que certain
compositeurs au talent incontestable et qui faisaient naguère partie de
dodécaphonistes ont rompu avec ce système nettement constructivist
et stérilisant qui entravait le libre développement de leurs dons d
créateurs. Tels sont, par exemple, Benjamin Britten en Angleterre
Serge Nigg en France, Claudio Santoro au Brésil. Il n'est pa
douteux que tous, à l'heure actuelle, s'associeraient volontiers au
paroles d'Arthur Honegger, qui jugeait ainsi le système des dodé
caphonistes : « Leur dogme est entièrement comparable à celu
du contrepoint d'école, à la différence près que le but du contre
point est seulement d'assouplir la plume et de stimuler l'inventio
quand les principes sériels sont présentés non comme des moyen
mais comme une fin ! ».

Je ne crains pas d'affirmer qu'un compositeur, s'il a véritabl
ment du talent et de l'imagination créatrice et si son art est e
liaison avec la vie, n'a besoin d'aucun système basé sur la spé
culation pure, du genre de ce système dodécaphonique inventé pa
Arnold Schœnberg. Ce compositeur sera original, nouveau, et il n
perdra pas, pour autant, les racines qui le rattachent à la musiqu
du passé, non plus que son caractère national. Contentons-nou
d'évoquer Maurice Ravel et Claude Debussy, Leos Janacek et Bé
Bartok, Serge Prokofiev et Dmitri Chostakovitch... Non, il n'e
absolument pas possible d'adopter un « système » qui est en nett
contradiction avec les fondements de la musique du monde entie
depuis les grands maîtres de la période préclassique jusqu'au
plus éminents de nos contemporains !

Que fut-il dit du problème de la dodécaphonie à la Rencontre d
Prague ? Tout d'abord, le fait suivant mérite grande attention : d
nombreux orateurs, dont Richard Petzold (République Démocratiqu
Allemande), César Vallabrega (Italie), Karl Väterle (Républiqu
Fédérale Allemande), Mikhaïlo Vukdragovic (Yougoslavie), André
Nézéritis (Grèce), Humphrey Searl (Angleterre) et d'autres, ont d
que la musique dodécaphonique n'avait aucun succès auprès d
public, malgré le sérieux appui que les compositeurs dodécaphoni
tes reçoivent de la radio, de la presse, des organisateurs de concer
et de l'industrie du disque.

Aloïs Haba a très justement dit que la musique atonale est lim
tée dans ses possibilités d'expression, que le compositeur atonalis

exprime dans sa musique par priorité les côtés négatifs et morbides de la vie. Haba devait, cependant, en tirer une étrange conclusion : le médecin qui diagnostique une maladie, dit-il, n'est pas un décadent !

Antonin Sychra lui répliqua fort bien, dans son style même. Oui, bien sûr, dit-il, le médecin qui a diagnostiqué une maladie n'est pas encore un décadent, mais celui qui l'a diagnostiquée et qui est incapable de la traiter, celui-là en est déjà un ! Evidemment, il peut y avoir, et il y a différents types de compositeurs, dit-il ensuite, mais moi, personnellement, je préfère le type beethovenien : Beethoven voyait tout ce qui existait autour de lui, il voyait tous les aspects de la vie, mais il a chanté la joie de vivre et la lutte de l'homme pour le bonheur !...

Personne n'a eu le courage de prendre franchement et ouvertement la défense du dodécaphonisme, bien qu'il y eût, parmi les participants à la Rencontre, plusieurs de ses adeptes notoires. Il n'y eut que le représentant de la relativement jeune génération des compositeurs français, Jean-Louis Martinet, pour protester assez énergiquement contre les affirmations contenues dans mon intervention, à savoir que la dodécaphonie conduit la musique à une impasse et qu'il y a longtemps déjà que la chose est claire pour les compositeurs les plus importants de notre époque. J.-L. Martinet considère que la toute dernière variante de la dodécaphonie, la « musique sérielle » (c'est, dans son essence, le même système dodécaphonique de composition, ayant pour base une « série » de douze sons qui subit une succession de transpositions, de mutations), présente un grand intérêt et qu'elle a une valeur artistique. Mais il ne devait pas trop insister sur ce point et ses arguments n'aboutirent, en somme, qu'à la défense de la thèse selon laquelle toutes les tendances de la musique, y compris la dodécaphonie, ont les mêmes droits à l'existence, que n'importe laquelle d'entre elles est digne de respect et que le principe de la liberté de création exige qu'on ait précisément cette attitude de respect à l'égard de toute tendance quelle qu'elle soit.

Cette même thèse, sous une forme plus ou moins voilée fut exprimée par quelques autres orateurs, y compris par certains qui, dans leur propre œuvre, n'ont jamais eu aucun rapport, même le plus lointain, avec le système de Schœnberg. Je pense qu'il faut nous arrêter quelque peu sur elle, d'autant plus qu'elle apparaît maintenant dans les propos de quelques-uns de nos amis, musiciens des

pays de démocratie populaire, qui ont toujours été sur les positions d'un art réaliste et vivant.

Des points de vue semblables se manifestent parfois également jusque chez certains de nos musiciens, en particulier chez quelques jeunes compositeurs isolés, dont les conceptions idéologiques et artistiques n'ont pas encore acquis toute la fermeté et toute la lucidité désirables.

Oui, naturellement, nous sommes pour la liberté de la création artistique, et cela dans le sens le plus beau et le plus profond de cette expression. Nous défendons le droit de chaque compositeur à sa pleine individualité créatrice. Nous voulons que la musique soit la plus riche et la plus diverse possible. Nous faisons tout pour que les jeunes compositeurs aient l'évolution la plus naturelle, la plus libre qui soit, en plein accord avec les inclinations et les tendances de leur personnalité. Le plein épanouissement de notre art serait, bien évidemment, impensable si cela n'était pas.

Mais, c'est une grossière et dangereuse erreur que commet celui qui oublie que dans l'art moderne existent non seulement des tendances progressistes mais aussi des tendances réactionnaires; qu'on y trouve non seulement des courants liés aux meilleures traditions de l'art classique universel et de la création populaire, mais aussi des courants qui rejettent par principe ces traditions; qu'il existe des forces démocratiques qui luttent pour mêler l'art à la vie, aux intérêts du peuple, mais qu'il y existe aussi des forces antidémocratiques qui érigent en principe la séparation de l'art d'avec la vie, d'avec le peuple et qui veulent faire de l'art, au lieu d'une manifestation d'une énorme portée sociale, une amusette stérile, un passe-temps raffiné à l'usage de quelques-uns.

Oui, il commet une très grave erreur celui qui oublie que l'art moderne est, actuellement, le théâtre d'une lutte acharnée des tendances diverses, souvent diamétralement opposées et que la portée de cette lutte dépasse de beaucoup les limites de simples divergences esthétiques, stylistiques et, encore bien davantage, de technique musicale On ne peut pas ne pas rappeler que, sous une forme très subtile et toute spécifique, elle est le reflet d'un combat infiniment plus vaste et plus complexe : la lutte des deux idéologies du monde d'aujourd'hui qui se trouve partagé en deux camps.

Il est certain que, dans l'art, les frontières ne passent pas toujours là où nous les rencontrons dans la politique et l'économie; les choses, chez nous, sont beaucoup plus complexes. Des tendances progressistes se manifestent clairement chez l'artiste qui vit dans

un pays capitaliste si sa conscience s'est élevée au niveau des idéaux d'avant-garde du monde contemporain ; à l'opposé, des influences de l'idéologie bourgeoise décadente peuvent se faire sentir dans l'œuvre et les opinions d'un artiste d'un pays socialiste si sa conscience est vacillante et connaît encore des flottements. Cela doit être rappelé puisqu'il n'y a pas encore si longtemps, s'exprimait parfois, dans nos ouvrages de critique, une « conception » simpliste de la musique moderne : les compositeurs du camp socialiste sont tous « bons », alors que ceux du camp capitaliste sont tous « mauvais »... Est-il utile de dire qu'une telle formule réduisait une idée juste à la base (deux camps-deux idéologies-deux arts) à un dogme formel qui ne pouvait pas ne pas se trouver en contradiction avec les faits objectifs de la vie.

Mais il est incontestable que c'est commettre une faute beaucoup plus grave que d'oublier la lutte idéologique aiguë qui partage le monde moderne. *L'oublier ou refuser d'y prendre part, c'est adopter les positions d'une indifférence totale à l'égard des destinées de l'art. Je dirai mieux : cela veut dire qu'à la thèse de la liberté de création artistique on substitue l'absence de principes que cette thèse masquait mal!*

Nos grands maîtres, les classiques de l'art et de la critique d'art, par les noms desquels nous jurons si souvent, n'ont jamais été, et nul n'en peut douter, les ennemis de la liberté de l'art ; aucun d'eux n'a jamais été l'adversaire d'un vigoureux individualisme créateur ! Mais ils ont tous lutté avec passion et constance pour les idéaux de leur art, idéaux qui furent toujours à la fois les plus progressistes et les plus nobles de leur temps et de leur société. Ils ont toujours défendu avec enthousiasme tout ce qui renforçait les positions d'un art véritable et progressiste, et lutté résolument contre tout ce qui, ne fût-ce que dans une mesure infime, les contrecarrait ou menaçait de les saper. Il suffira de rappeler la lutte acharnée que les musiciens russes, Stassov et Rimski-Korsakov en tête, déclenchèrent, aux confins du XIX[e] et du XX[e] siècle, contre les tendances décadentes qui se firent jour à cette époque dans la musique bourgeoise. Nous voyons bien aujourd'hui les erreurs qui furent commises alors dans le feu de l'action, mais nous voyons aussi clairement que c'était une lutte guidée par de hauts principes en faveur des nobles idéaux de l'art réaliste et dirigée contre un art bourgeois dont le déclin commençait.

Lutter pour des idéaux positifs quels qu'ils soient et ne pas lutter dans le même temps contre ce qui s'oppose à ces idéaux,

autrement dit, lutter « pour le bien » sans lutter en même temp
« contre le mal », est inconcevable. Et c'est étrange qu'il fail
parfois répéter des vérités aussi élémentaires! Mais il le faut. Ca
ne ferions-nous pas un énorme pas en arrière par rapport aux grand
maîtres du passé si, renonçant à la lutte idéologique, à la lutte d
principe en faveur des conceptions et des idéaux d'avant-garde d
l'art moderne, nous adoptions un point de vue d'observateurs indiffé
rents à l'égard de toutes sortes de succédanés, de tendances décaden
tes et réactionnaires qui, à côté de l'art véritable, tentent d'étendr
leur influence (et il leur arrive d'y réussir !) ?

Ce n'est un secret pour personne que les compositeurs dodéca
phonistes ne s'en tiennent pas, dans la bataille qui sévit à l'heur
actuelle dans le domaine de l'art, à des positions passives. Il
jouissent de l'appui de diverses organisations influentes : radi
industrie du disque, éditions, presse, etc. Les programmes des fe
tivals musicaux internationaux qui se sont tenus ces dernières an
nées en Europe occidentale contiennent un très grand nombre d'œ
vres dodécaphonistes. Des conférences internationales sont spécial
ment consacrées à l'étude des problèmes que pose la musique at
nale. Et le fait suivant peut donner une idée des limites atteint
dans leurs « idéaux esthétiques » par certains dodécaphonistes
à l'une de ces conférences régulières, tenue il y a quelques anné
à Munich, un compositeur réclamait la création d' « une musiq
métapsychique, métahumaine qui ne contiendrait plus rien d'humai
qui ne relèverait plus du contrôle de l'ouïe, mais qui devrait être ab
traite, conceptuelle et suprahumaine » [1].

D'après la revue autrichienne, *Œsterreichische Musikzeitschri*
(1952, 7-8), près de 40 % de la musique nouvelle d'Europe occ
dentale serait composée par des musiciens dodécaphonistes. I
prix créé aux Etats-Unis pour célébrer la mémoire de Schœn
berg est devenue un appât auquel se font prendre de jeunes comp
siteurs, dont le talent peut être certain mais qui sont ainsi détourn
des voies de l'art véritable au profit de la gloire éphémère d'
archinovateur à la mode. Non, le « mouvement » des dodécaph
nistes n'est point sans danger pour la musique véritable et faire
paix avec lui au nom du principe de la liberté de la création art
tique, ce serait dénaturer et corrompre ce principe dans ses bas
mêmes.

1. Cité d'après l'article de E. Meyer, *Sovietskaia Mouzyka*, 1953, 10.

Parmi les orateurs qui prirent la parole au cours de la Rencontre de Prague, nombreux furent ceux qui, parlant du peu d'intérêt que manifeste le public pour la musique moderne, virent un rapport de cause à effet entre cette désaffection et le fait que les œuvres des dodécaphonistes qui sont l'objet d'une réclame effrénée, détournent la masse des auditeurs de la musique moderne quelle qu'elle soit et provoquent sa méfiance à l'égard de tout ce qui est écrit par les compositeurs modernes.

Le point de vue qui fut jadis à la mode dans les milieux des musiciens décadents, à savoir que la musique nouvelle peut se passer de public, a fait faillite, comme bien on pense. La vie s'est chargée d'apporter un démenti formel aux propos tristement célèbres de Schœnberg à son apogée : « Ceux qui écrivent leur musique dans l'intention de plaire aux autres, et qui pensent à leur auditeur en la composant, ces gens-là ne sont pas de véritables artistes ». Personne, à l'heure actuelle, ne se risquerait à chercher sérieusement un refuge à l'abri de cette thèse individualiste et à tenter de justifier le manque de compréhension dont est victime sa musique et le fait que les larges masses d'auditeurs n'en comprennent pas l'intérêt. Schœnberg mettait lui-même en doute, à la fin de sa vie, le bien-fondé d'une telle position : il est trop pénible pour un artiste d'acquérir la certitude, au bout de sa carrière, qu'il n'a pas réussi à créer un art susceptible d'être aimé par un grand nombre d'hommes, de leur être cher et indispensable.

Debussy affirmait que la vraie gloire ne peut venir que des masses et non d'une élite dorée. Cette idée est à coup sûr, de nos jours, beaucoup plus généralement admise. Et tel est le jugement de l'histoire : la musique de Debussy est connue et aimée dans le monde entier par des cercles d'auditeurs extrêmement larges, et il n'est pas exagéré de dire que sa renommée croît et s'élargit chaque jour davantage. Quant à la musique de Schœnberg, elle n'est connue, pour dire le vrai, que par les musiciens professionnels ; pour les simples amateurs, Schœnberg est, dans le meilleur des cas, un « nom célèbre » lié à l'invention d'un système formaliste de composition musicale, mais cela n'a rien à voir avec l'art vivant. Pour ce qui est de l'amour inspiré par la musique de Schœnberg, j'ai bien peur que, même parmi les musiciens professionnels, il s'en trouve bien peu à aimer véritablement cette musique, de la façon dont un homme peut aimer l'art !...

La question des rapports de la musique et des larges cercles d'auditeurs et du peuple, est l'une des plus essentielles de l'art

musical contemporain. Beethoven, en son temps, déclencha un révolution dans la musique en faisant sortir la symphonie des salo aristocratiques et en l'offrant à un auditoire de masse. Glinka éta convaincu que la vraie musique pouvait et devait être comprise aimée par les couches les plus larges de simples auditeurs et qu'el pouvait et devait, dans le même temps, satisfaire les plus sévèr exigences des connaisseurs. Quel pas insensé en arrière ont tenté faire, si on les compare aux géniaux artistes du passé, ces comp siteurs modernes qui, conduits par Schœnberg, ont érigé en prin cipe la rupture de l'art d'avec ces larges auditoires, d'avec peuple !

Et si les efforts conjugués des formalistes de toute espèce (parm lesquels les dodécaphonistes occupent une place « d'honneur ont réussi à éloigner progressivement et dans une mesure appréci ble le peuple de la musique moderne, cet état de choses commen aujourd'hui à émouvoir et à inquiéter de plus en plus les musicie sérieux et tous ceux à qui les destinées de l'art sont chères. Et, ava tout, les auditeurs eux-mêmes pour qui la musique n'est pas amusement frivole mais le moyen de satisfaire les aspirations pr fondes de leur être. Il n'est donc pas étonnant que beaucoup d'int rêt ait été porté lors de la Rencontre de Prague au problème d rapports du compositeur et de sa musique avec le peuple.

Les participants écoutèrent avec un grand intérêt l'interventi de Louis Durey, Président de la Fédération Musicale Populaire France et figure marquante parmi les compositeurs progressist français. Louis Durey a parcouru un chemin long et complexe, c puis l'engouement pour les outrances du modernisme (au mome de la création du « Groupe des Six », célèbre dans la musique fra çaise et dont il fut l'un des membres) et, en passant par une lo gue période d'activité artistique et sociale liée à la lutte de Fr Populaire, jusqu'à l'époque actuelle qui lui a fait l'honneur de considérer comme l'un des musiciens d'avant-garde les plus impo tants de l'Europe d'aujourd'hui et comme un combattant conséque de l'art musical réaliste et démocratique. Il a dit à Prague le r immense qu'ont toujours joué et que continuent de jouer les ma ses populaires dans l'évolution de la musique ; il a dit que le mo vement choral de masse est la base même de la vie musicale p pulaire de la France actuelle ; il a dit aussi que la majeure par du groupe des compositeurs français d'avant-garde est souten dans son travail de création artistique par les organisations music

es ouvrières d'amateurs et que le succès de leur musique est fonc-
ion de ce lien vivant entre le compositeur et le peuple.

A. Gorjeïch devait nous entretenir de l'ampleur prise par le
nouvement musical populaire qui est à la base de toute la vie de
a musique en Tchécoslovaquie. Il a donné des chiffres très sugges-
ifs témoignant du gigantesque essor des groupements de musiciens
mateurs de ce pays : en liaison avec le Festival mondial de la
eunesse démocratique de Moscou, 600.000 jeunes filles et jeunes
ens prirent part à un défilé ; 18.000 chorales et ensembles ins-
rumentaux et 45.000 solistes participèrent aux épreuves musi-
ales.

Si l'étude de certains aspects de la musique moderne nous
mène tout naturellement à réfléchir au problème musique-peuple,
elui-ci soulève inévitablement à son tour la question de l'éducation
sthétique du peuple, tout particulièrement celle des enfants, de la
eunesse. Et, effectivement, cette question, sous ses différents as-
ects, fut abordée par presque tous les compositeurs et musicolo-
ues qui prirent la parole à Prague. Les orateurs ont vu avec jus-
esse que la rupture que l'on constate entre la musique nouvelle
mais s'agit-il seulement de la nouvelle?) et les larges masses du
euple n'est pas seulement due aux caractères des tendances mo-
ernistes qui ont conduit progressivement aux outrances du forma-
isme, telles la « dodécaphonie » ou les musiques « concrète » et
« électronique ». Il est bien évident que lorsque le public ne ma-
nifeste pas beaucoup d'intérêt pour ce genre de musique ou que
même il se refuse totalement à l'écouter, cela n'est que l'indice du
fait qu'il n'a pas perdu son bon goût ni sa faculté de sentir saine-
ment les œuvres d'art, malgré tous les efforts publicitaires des par-
tisans des tendances « avant-gardistes » de la musique moderne. Et
il est également difficile d'accuser des auditeurs inexpérimentés qui,
ayant fait connaissance avec tous les « charmes » de cette musique,
sont pris de peur et fuient toute musique nouvelle quelle qu'elle
soit !

Mais cela n'est qu'un aspect du problème, encore que très impor-
tant. L'autre, également de la plus grande importance, est de susci-
ter dans le peuple un large intérêt pour la bonne musique, classi-
que et moderne, au moyen d'une éducation esthétique bien organi-
sée et tout d'abord grâce à une éducation musicale générale des
enfants, de mettre le plus grand nombre d'auditeurs en mesure de
comprendre la musique, au même degré, au moins, que le fait l'en-
seignement général en ce qui concerne la littérature et la poésie.

Si nous trouvons que maintes grosses faiblesses subsistent en ce domaine, dans notre pays, où avec la grande révolution socialiste d'Octobre l'art est devenu le bien des plus larges masses populaires, si l'on parle de semblables insuffisances dans les pays de démocratie populaire (alors que dans certains d'entre eux le niveau de l'éducation musicale enfantine est fort élevé), faut-il s'étonner que naisse une très grande inquiétude chez les musiciens des pays capitalistes où l'art, et tout particulièrement la musique, reste toujours l'apanage d'un cercle extrêmement étroit de connaisseurs et de spécialistes ?

La majorité des orateurs qui ont traité cette question à la Rencontre de Prague ont très justement affirmé que, d'une façon générale, la culture musicale ne pouvait reposer que sur l'éducation musicale des enfants à l'école d'enseignement général. Cette question, on le voit, a été mûrement étudiée dans de très nombreux pays du monde. Mais cette éducation musicale peut provoquer bien des surprises ; il suffit pour s'en convaincre de savoir que l'un des orateurs exprimait l'idée qu'il est nécessaire d'éduquer le goût musical des enfants en prenant pour base la musique de ... Schœnberg. Ainsi, affirmait-il, pourra-t-on accoutumer la jeune génération à la musique nouvelle. Il ne fut, il est vrai, soutenu par personne et ses propos ne provoquèrent que des sourires... Il faut espérer qu'on n'en arrivera jamais à corrompre d'une façon aussi cruelle la conscience musicale des générations à venir.

La Rencontre de Prague a accordé beaucoup d'attention aux problèmes que pose la vulgarisation de la musique nouvelle ainsi qu'aux questions concernant l'échange des œuvres musicales entre les différents pays. Il est hors de doute qu'en ce domaine bien des fautes sont commises et que, trop souvent, les nouvelles productions qui relèvent des meilleures acquisitions de la musique contemporaine ne franchissent pas les frontières de notre pays et ne deviennent pas le bien de l'ensemble du monde musical. Et il est impossible de ne pas être d'accord avec les nombreux participants qui ont déclaré que les relations musicales internationales étaient à l'heure actuelle très peu satisfaisantes et qu'il fallait prendre les mesures les plus énergiques pour les renforcer. L'envergure des relations internationales doit être à la hauteur, d'une part, du degré de développement de la vie musicale des divers pays et, d'autre part, des aspirations justement évaluées des peuples du monde à des contacts culturels plus larges et plus divers.

Au cours de la Rencontre, beaucoup d'autres questions moins générales furent, bien entendu, abordées, mais cela ne ressembla jamais à une discussion organisée à l'avance sur quelques problèmes bien délimités. Ce fut, peut-être, la faiblesse de cette Rencontre, mais ce fut aussi son côté positif. Sa faiblesse, en ce sens que pas une seule question ne fut, en fait, examinée en entier et assez profondément. Son côté positif, en ce sens que la forme de discussion adoptée garantissait une grande liberté d'expression et permettait de poser tous les problèmes qui agitaient et intéressaient les participants.

Cela a permis, en particulier, de faire entrer tout naturellement dans la discussion générale la question si intéressante et si actuelle de l'avenir de la musique moderne dans les pays d'Orient. Les compositeurs T. Soukkar, du Liban, et Makhmoud Khefin, d'Egypte, ont passionné leur auditoire par leur exposé des problèmes qui se posent à l'heure actuelle aux musiciens des pays arabes. Et ce n'est pas un effet du hasard si T. Soukkar exprima sa pensée maîtresse sous la forme polémique que voici : chez nous, ce n'est pas le problème de la musique moderne qui se pose, c'est celui de la musique arabe !...

De tout ce qui a été dit par les deux orateurs, il ressort clairement que les problèmes posés par l'évolution de la musique au Liban et en Egypte ont de nombreux points communs — dans leurs aspects les plus essentiels — avec ceux qu'ont eu à résoudre pour ainsi dire, tous les peuples orientaux du monde, qu'il s'agisse de la Chine ou de la Corée, de l'Inde ou du Viet-Nam. Et ce sont ces mêmes problèmes qui ont, dans une large mesure, orienté l'évolution des cultures musicales des républiques d'Asie centrale de l'Union soviétique.

Les plus importants d'entre eux sont les suivants : comment allier l'immense expérience accumulée au cours de l'histoire de la culture nationale musicale propre à un peuple donné à celle du classicisme musical mondial; comment lier le monovocalisme qui est à la base de maintes cultures nationales des peuples orientaux avec les riches trouvailles de la musique mondiale dans le domaine de l'harmonie et de la polyphonie; comment concilier les caractères spécifiques des modes nationaux avec les principes de la gamme tempérée européenne; comment fondre l'instrumentation populaire avec cette conquête géniale de la musique classique qu'est l'orchestre symphonique moderne ?...

L'expérience a montré que les deux solutions extrêmes qu'il est

possible d'imaginer à ces questions, ainsi qu'à toute une série d'au
tres, ne sont pas valables : aussi bien le repli total sur soi-mêm
des cultures nationales des pays orientaux et le rejet de tout appo
de la musique classique européenne que la pleine soumission de ce
cultures à la musique européenne. Et bien qu'existent encore d
fervents défenseurs de l'un et de l'autre de ces points de vue extr
mistes, force est de considérer leur lutte comme insensée et san
avenir, étant donné que les positions qu'ils défendent sont aussi élo
gnées l'une que l'autre de la vérité.

L'immense expérience accumulée par la pratique de l'édificati
des cultures musicales des Républiques soviétiques d'Asie centra
montre que le progrès n'est possible en ce domaine que par un
conjugaison limitée (et nécessairement propre à chaque cas pris
part !) de l'ensemble des caractères nationaux de la culture mus
cale considérée et des meilleures acquisitions de la musique class
que mondiale. Cette expérience, de même que celle acquise p
les musiciens de la République Populaire de Chine devrait po
voir profiter au plus grand nombre possible de musiciens des pa
d'Orient. Cela ne pourrait que leur apporter une aide considérabl

Aucune résolution ne fut adoptée à l'issue de la Rencontr
Mais cela ne diminue en rien le prix des résultats acquis. Aucun
résolution, d'ailleurs, n'aurait pu exprimer l'atmosphère d'amiti
qui n'a cessé de régner ; aucune résolution n'aurait pu rendre
familiarité et la spontanéité qui ont présidé à toutes les discusssio
et à toutes les prises de position.

Et il me semble, précisément, que ce qui mérite d'être consta
tout d'abord est le fait que ceux qui ont participé à la Rencont
de Prague et qui étaient animés du désir le plus sincère d'avo
des contacts amicaux ont fait la preuve que ces contacts ne so
possibles qu'à la condition de discuter à cœur ouvert des que
tions de principe qui surgissent inévitablement entre des artist
qui ont des positions idéologiques et esthétiques différentes. D
discussions communes empreintes de franchise, la défense de s
positions idéologiques d'un point de vue de principe, peuvent do
ner des résultats infiniment plus précieux, peuvent permett
des rapprochements beaucoup plus réels qu'une apparence d'ami
bâtie sur le rejet de toute discussion mettant en cause les princip
et qui prend parfois l'aspect d'une courtoise conspiration du silence

Ceux qui ont participé à la Rencontre ont regretté que la d
cussion ne fût point accompagnée d'illustrations musicales et qu
pour cette raison, certaines affirmations fussent peu probante

)ans une certaine mesure, il est possible que cela soit vrai. Mais on e peut tout de même pas dire que nos débats aient été privés e toute base musicale. N'avons-nous pas, tout au long de notre éjour à Prague, assisté aux concerts et aux spectacles de ce « Prin-emps de Prague » où beaucoup de musique moderne fut jouée? Jous avions ainsi la possibilité de tirer des conclusions en compa-ant ce qui avait été dit au cours des débats et ce qui était joué ans les salles de concert.

Par exemple, je n'ai pas pu, en ce qui me concerne, ne pas orter intérêt au fait que ce sont les œuvres de Debussy et de Ravel, de Janacek et de Honegger qui, de toute la musique du XXe iècle, ont eu le plus de succès et que parmi les compositeurs de a génération suivante, ce sont Soukhone, Dobiach et surtout Chos-akovitch à qui sont allés les suffrages, alors que l'exécution du *Concerto pour violon* d'Alban Berg, l'un des disciples les plus en ue de l'école de Schœnberg, n'a à ce qu'il m'a semblé, donné aucun laisir aux auditeurs, bien que le soliste (le violoniste belge A. Gertler) qui interprétait cette œuvre à la fois obscure et très diffi-ile, fût digne de tous éloges.

Oui, je pense qu'on peut dire aujourd'hui sans crainte que l'au-diteur n'admire plus les difficultés et les nouveautés d'une musi-que par ailleurs sans contenu vivant, sans humanité et sans beauté esthétique. Mieux : il me semble qu'il est fatigué de ces compli-cations et de ces difficultés excessives par quoi ont péché tant de compositeurs du XXe siècle. Et les compositeurs, surtout les pre-miers d'entre eux, l'ont senti eux-mêmes. Qu'il me suffise de rap-peler l' « inflexion » (vers davantage de simplicité et de clarté) de l'œuvre de Miaskovski, de Prokofiev et, plus récemment, de Chos-takovitch. A l'heure actuelle, ce qui est le plus apprécié, c'est le naturel, le relief mélodique, la clarté et la simplicité. Mais, en dépit de ce que cela a de paradoxal, la véritable simplicité exige au-jourd'hui de l'audace, et n'est capable d'audace, bien évidemment, qu'un grand artiste et un grand maître...

Dmitri KABALEVSKI.

« Prajskaia vecsna i sovremennaia mouzyka » dans *Sovietskaïa Mouzyka,* 1957, 8, 9-17.

Traduit par E. CHACLIS.

LA MUSIQUE ATONALE

Voici d'abord quelques définitions nécessaires.

Depuis longtemps, l'oreille s'est faite aux « dissonances sans préparation », intervalles autrefois inusités de la sorte, tels que septièmes et secondes. Les *règles* de l'harmonie sont contredites par des exceptions aussi nombreuses que les astres du firmament. Depuis et avant Debussy déjà, une longue évolution nous a conduits à la bitonalité, à la polytonalité, à l'atonalité. Il y a *bitonalité* quand on fait entendre simultanément deux *accords* dont chacun est nettement dans un ton différent : ainsi, accord parfait d'ut majeur (do, mi, sol) avec au-dessus ou au-dessous accord parfait de la majeur (la, do dièse, mi) [1]. Bitonalité également dans le cas de deux *mélodies* se superposant : par exemple *Au Clair de la lune* en *do*, avec *J'ai du bon tabac* en *fa dièse*. Il y a *polytonalité* lorsqu'il s'agit de plusieurs accords ou mélodies, dont les tons diffèrent. Ces simultanéités, honnies au début par les traditionalistes de l'Institut ou des Conservatoires, sont admises aujourd'hui de presque tous les musiciens. Mais *il y a la manière*. Elles peuvent être laides, agressives, inutiles; elles peuvent au contraire être charmantes, ou tragiques avec musicalité. Et il faut bien dire que rien d'autre ne remplace l'effet ainsi obtenu : réussi, il se révèle absolument nécessaire. Question d'espèce. Il y faut certes beaucoup de talent, de l'imagination, un sens musical excellent; et c'est tout un monde, en vérité, que ce monde nouveau. Mais grâce à des maîtres tels que Darius Milhaud et Igor Stravinsky, la cause est entendue : le bitonal et le polytonal ont droit de cité au royaume d'Euterpe. D'ailleurs,

---

1. On pourrait aussi *entremêler* les deux accords en écrivant par exemple : la, do, mi, sol, do dièse, mi. Mais il est assez rare que cela donne un bon résultat, parce que c'est plus confus. Néanmoins, il est sage de ne pas s'interdire *a priori* ces dispositions.

a priori, aucune loi scientifique ne s'y opposait, tandis qu'*a posteriori* de nombreux exemples les sont venus autoriser.

L'atonal a parfois une moins bonne presse. Pourtant, il existe des œuvres capables de prendre sa défense. Ainsi chez Alban Berg et déjà parfois chez le créateur du genre, Arnold Schœnberg. Nous appelons *atonales* une suite de notes (mélodie) ou une succession d'accords qui ne donne l'impression d'*aucune tonalité*. Si vous écrivez le petit chant suivant : *do, mi, sol, mi, ré, mi, do,* vous sentez bien, à l'oreille, qu'on est en *ut majeur* [2]. Cela est tonal. De même, la succession des deux accords *do mi sol* et *si ré sol* est tonale, et (suivant le contexte) en *ut* ou en *sol*. Au contraire, si l'on écrit l'accord *si bémol, ré, fa dièse, sol dièse, do, mi,* suivi de l'accord *la, do dièse, fa, si bémol, ré, fa dièse,* cela ne suggère à l'oreille *aucune tonalité particulière*. Et il existe des suites monodiques, des mélodies (si l'on peut dire) d'où l'impression tonale est absente, ainsi *do, fa dièse, fa, si, do dièse, sol, si bémol, si bécarre*. Ces suites d'accords et ces mélodies, nous les appellerons atonales.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que les musiciens ont éprouvé le besoin d'accords (ou mélodies) *neutres* : autrefois, vers la fin du XVIIe siècle déjà, *deux ou trois* « septièmes diminuées » successives pouvaient n'avoir pas de tonalité bien définie [3], et plus tard des agrégations à base de quintes augmentées donnèrent une impression atonale (dans *Siegfried*, dans *Fervaal*, etc...). Aujourd'hui le domaine de l'atonal s'est considérablement agrandi par l'usage de toutes les notes de la gamme chromatique et conformément aux méthodes d'Arnold Schœnberg. Il est cultivé par ce maître et par ses disciples avec un zèle qui ne se dément pas. Et c'est encore question d'espèce, car le résultat peut être réussi, ou raté. Mais il ne faut rien blâmer *a priori*.

Enfin, le système *sériel dodécaphonique* consiste en ceci : vous faites entendre successivement (et sans en répéter aucune) les douze notes de la gamme chromatique, dans l'ordre et avec les rythmes qu'il vous plaira — (en ayant soin, toutefois, de ne donner si possible aucune impression *tonale*). Cela constitue une *série*. Elle servira de substance principale à votre morceau ; vous l'utiliserez en faisant entendre des mouvements contraires, des « augmenta-

---

2. Ou bien, si vous l'accompagnez d'un *si bémol* comme basse, vous percevrez qu'on est en *fa majeur*.

3. Un accord isolé de septième diminuée n'a de « tonalité » que par son rapport au contexte, et encore, pas toujours.

tions », etc. Bref, vous aurez à votre disposition tous les artific en usage dans le contrepoint [4]. Il y a là une *contrainte* qu'on s'im pose, évidemment conventionnelle et qui peut sembler tout d'abo assez saugrenue. Mais les atonalistes, à tort ou à raison, la juge extrêmement féconde. Les adeptes du genre y escomptent la ré lisation d'œuvres où règne l'*unité thématique*; ils pensent ain satisfaire notre besoin d'ordre et de logique. Pour nous, un tel a ne paraît pas du tout impossible, mais il est *extrêmement* diffici à bien pratiquer. On ne doit pas le proscrire, mais en aucune faç nous ne saurions admettre que ce style fût le seul possible, désuète la musique tonale. Gardons-nous de tout fanatisme po ou contre l'atonal dodécaphonique.

Cela posé, étudions plus en détail...

Je n'ai aucune aversion pour le système atonal, fût-il sériel dodécaphonique. Je me garderai comme d'aucuns en seraient te tés, d'écrire dodécacophonique. Mais je veux discuter, et serré, cet thèse que la musique atonale soit le seul langage actuel « authen tique et nécessaire ». Cela me semble, pour tout dire, absurde.

Absurde a priori. Car aucune nouveauté musicale ne détru l'ancienne beauté. Ce qu'il y a de « nouveau » s'ajoute à ce qu l'on connaît déjà, il ne saurait faire que le *déjà connu* semble désu (à condition que ce *déjà connu* soit réellement beau, cela va de soi ni devienne inutilisable, à cause de l'infinie diversité que permet langage musical, *même consonant*. Que des moyens inouïs crée un autre style, celui-ci ne peut avoir pour effet de rendre désuet passés de mode, académiques, les styles antérieurs lorsqu'ils atte gnirent la beauté. D'ailleurs, le « nouveau » est relatif; du jou qu'il est à la mode, le voilà bien près d'être passé de mode, et dè lors sans intérêt pour qui n'attache d'importance qu'à la nouveaut Aujourd'hui déjà, croyez m'en, il y a un académisme de l'atonalit D'autre part, telles œuvres contemporaines écrites dans un sty harmonique usuel, qui ne casse rien, n'en sont pas moins mus cales, émouvantes et belles. Voir par exemple le dernier tableau c la *Chartreuse de Parme,* ou la récente *Symphonie* d'Henri Saugue

Absurde pratiquement. Cette écriture reste essentiellement pe

---

4. Définitions qui seront utiles par la suite : le *mouvement contra* de *do ré fa mi*, c'est *do si sol la* ; le *rétrograde* de *do ré sol*, c'e *sol ré do*; le *rétrograde du mouvement contraire* de *do mi fa sol* (le mo vement contraire étant *do la sol fa*) c'est *fa sol la do*. Et soit un thèn en *noires* : ce thème *par augmentation* est en *blanches* ; *par diminuti* il est *en croches*.

vocale. Avec de nombreuses répétitions et des prodiges d'habileté de la part des chanteurs, on peut, je pense, exécuter les *a capella* des *Drei Satiren* de Schœnberg. Mais cela est contraire au style naturel du chant, car avant tout instrumental. Et même quand ce sont des instruments qui le pratiquent, il y aurait fort à dire sur cette obligation dodécaphonique et atonale. Elle engendre des mélodies qui parfois ont du caractère — un caractère qui va du tragique désemparé au grotesque humoriste et sec, mais toutes sortes de nuances lui sont interdites. S'y borner, c'est rétrécir gratuitement (et sans aucun profit) le domaine si vaste et si riche de la « Déesse adorable ». Ce qui nous conduit à dire :

Absurde moralement. Car en bien des cas l'oreille et le sentiment humain ont besoin, ou de monodies, ou d'accords consonants. De pensées naturelles. De sérénité. D'expansion heureuse. Et je pense à l'effet extraordinaire que produisit récemment (dans un concert de la *Pléiade*) le premier morceau de la 5e *Symphonie* de Prokofiev, venant après une musique atonale (d'ailleurs à demi réussie). C'était l'air pur... On respirait, par la fenêtre ouverte sur une campagne embaumée.

Mais je le répète, je n'en veux pas à l'atonal. Il est d'ailleurs bien des manières de le pratiquer. Et parfois il s'en faut de peu que cela soit musical, ou non. Un curieux exemple en fut donné (en décembre 1947) au public de la Radio de Bruxelles, par divers épisodes de mon *Scherzo* des *Bandar-Log* (les *Singes*, d'après le *Livre de la Jungle*). Vous savez peut-être que l'atonal se prête éminemment à la caricature. Ces sauts heurtés, inattendus, lorsqu'ils ne sont pas commandés par l'expression, s'avèrent ridicules. C'est ainsi qu'ils le sont au début du passage *dodécaphonique* des *Singes* (qui ne rêvent que de se mettre à la mode). Mais peu à peu, la musique évolue, elle change de signification, et tout en restant atonale elle se met à *vivre* : c'est la Forêt entière qui chante avec les singes. Curieuse et subtile métamorphose de l'idée musicale, le style restant à peu de chose près le même.

★

Au sujet des aspects divers que nous offre l'atonal, il faut noter que cela dépend beaucoup des rythmes et surtout de l'allure des

mélodies. On sait — nous avons pu le constater dans mainte œuvre germanique *moderne* — que les musiciens de l'Europe centrale affectionnent les grands écarts vocaux ou instrumentaux : cela est conforme à la déclamation wagnérienne et l'on peut dire que le style mélodique de Schœnberg est (en grande partie) issu de celui que l'on trouve au premier acte de *Tristan et Yseult,* avec les cris de colère de celle-ci — ou encore dans certains passages du rôle de Kundry (*Parsifal*). Chose curieuse, ces heurts n'existaient point chez les anciens Allemands (sauf en germe, peut-être, dans quelques récitatifs de Bach) : les lieder de Schumann, de Schubert, si vocaux d'ailleurs, ne craignent pas la sérénité des « mouvements conjoints » qui déplaisent sans doute à Schœnberg et à ses disciples. Or, Alban Berg a montré que ces grands sauts peuvent s'allier à de la beauté véritable, — donc, ne proscrivons rien. Mais sachons que d'autres conceptions restent absolument légitimes, même dans l'atonal. Luigi Dallapiccola, cet Italien qui garde toujours le sens des lignes harmonieuses, nous le prouve. Sa musique n'en est pas moins forte. Mais nous aimons la survivance de ce caractère latin — ou grec.

S'imposer une contrainte, cela fut prôné souvent. La forme de l'alexandrin, celle du sonnet, en musique l'usage des canons ou l'obligation, dans la fugue, de n'employer que les éléments de l'exposition, — cela peut se faire riche de beauté. Et je pense que ce désir de contrainte qui fut à la genèse de la série dodécaphonique répond aussi à un besoin d'unité — louable, après tout (la variété des rythmes suffirait alors à sauver de toute monotonie). Admettons l'utilité de cette contrainte : elle excite l'énergie créatrice par les obstacles mêmes qu'elle présente (ainsi chez Bach, les doubles canons de certains chorals l'obligent à trouver des harmonies auxquelles, sans cela, il n'eût point songé). Mais il y aurait fort à dire touchant l'usage qu'on en fait, et la valeur du résultat. Si le « mouvement contraire » à un thème se perçoit en général, il n'en va point de même du « rétrograde » — à moins qu'il ne s'agisse de fragments courts, avec un rythme bien caractéristique, s'imposant à l'oreille. Car, en définitive — disons-le tout de suite, en insistant là-dessus — *c'est l'oreille qui reste le seul juge.* La musique est faite *pour être entendue,* et non pour être lue sur le papier réglé. Peu nous chaut qu'à l'analyse on y trouve toutes sortes d'ingénieuses combinaisons; si l'oreille ne les remarque pas, c'est (à peu de chose

près) comme si elles n'étaient point [5]. J'ai dit qu'en général le mouvement contraire se discerne assez bien : l'on en saisit le rapport au mouvement direct. Pareillement, pour les augmentations ou les diminutions. Mais allez donc percevoir le rétrograde (et *a fortiori* le rétrograde en mouvement contraire) d'un thème assez long ! — Le compositeur est libre d'y recourir, bien entendu, si ça lui fait plaisir, — mais c'est en surplus de la qualité de sa musique et de ce qu'elle veut dire : cela seul compte.

Ces *jeux* donnent à l'auteur la satisfaction d'avoir résolu un problème difficile ; mais devant ces combinaisons thématiques... nous avons le sentiment très net que ces atonalistes sont victimes d'une sorte de « déformation professionnelle », s'attachant surtout à vaincre des obstacles contrapuntiques. Envoûtés par l'intérêt que leur offre la *contrainte* de la *série,* dans la hantise des canons doubles, des augmentations, des récurrences directes ou contraires, on dirait que pour eux c'est le principal. Eh bien, non ! Et ce n'est pas cela qui fera qu'un morceau atonal soit bon. On peut en effet réaliser une *série* de façon très musicale et sans qu'il y ait toutes ces imitations, mais seulement un ou deux contresujets *libres,* dont l'effet se pourra révéler mieux réussi, *pour l'oreille et le sentiment,* que celui des imitations strictes. On peut aussi ne pas utiliser de série, ne pas écrire atonal, mais polytonal, ou bitonal, ou même se contenter d'une harmonie plus traditionnelle : et il suffira que ce soit de la *musique*. Tandis qu'avec la contrainte sérielle et ses ingénieux canons l'on élucubre parfois des œuvres monotones, mornes, vides de musique et d'humanité. Ce qu'il faut, je le répète, c'est la vie, — l'allure des thèmes, leur élan, et les harmonies ainsi réalisées. Les séries, les canons, les contrepoints ingénieux, cela vient par-

5. Je dis : à peu de chose près, parce qu'en réalité il y a quelquefois, de la part de l'oreille, une sorte d'étrange perception, à demi consciente, de l'*ordre* que réalisent ces combinaisons. Mais ce n'est pas cela qui constitue la beauté. Et cet ordre ingénieux n'est jamais qu'un moyen, non un but. On n'a point à établir *a priori* d'un double canon ni d'une fugue à nombreuses strettes : il en est de savamment contrepointées mais académiques, ennuyeuses, sans vie. Or, il faut que cela sonne, que cela marche, en un mot que ce soit de la musique. Ce n'est pas le canon qui par lui-même fait la beauté, c'est la manière dont vous l'avez réalisé et ce à quoi vous l'employez. Mystérieuse manifestation de vie sensible et musicale, par quoi Bach se distingue de Cherubini ou de Th. Dubois. D'autre part, il y a dans les *Drei Satiren* de Schœnberg, de curieuses combinaisons de thèmes (en style tonal) écrites de façon à pouvoir être lues à volonté : telles quelles, ou en retournant la page. Mais la musique en est très insignifiante : alors, à quoi bon? Schœnberg n'a dû les écrire que pour montrer son habileté d'écriture.

dessus le marché, et ce n'est pas nécessaire. Tant mieux si par ce artifices l'esprit est satisfait, et le besoin d'unité. Quant aux aton listes, on a l'impression que pour eux il s'agit *avant tout* d'un réussite contrapuntique et qu'il faut que « ça colle », comme dan une *patience* qui n'a point raté... L'art, c'est autre chose...

★

En y réfléchissant, on est quelque peu étonné de la vogue qu prise, en ces temps derniers, cette musique sérielle dodécaphoniqu Elle n'est pas obligatoire dans l'atonal (le *Pierrot lunaire* de Schœn berg lui est antérieur). D'autre part, elle n'entraîne pas forcémen l'usage de l'atonalité : on peut aussi bien former une « série de douze sons » donnant une impression tonale (il y aura peut-êtr quelque chose à faire avec cela). Mais j'y verrai toujours le dang de ce qui est *fabriqué dogmatiquement,* si bien agencé que ce soi Ce danger, c'est le manque de vie et c'est aussi l'académisme, alo que (je le répète) seule compte la musique, sa qualité, sa signific tion.

On nous dit : l'atonalité sérielle est l' « authentique langag actuel ». Pourquoi ? pour rien... simple affirmation, et que ne prou vent guère les faits. Ni ceux de l'histoire passée ni ceux du prése (on pourrait d'ailleurs imaginer d'autres séries, et même plus « mo dernes », j'en parlerai tout à l'heure).

Le but, je l'ai dit, c'est de faire de la belle musique, ou sim plement jolie. De nous exprimer avec grâce, ou avec profondeu Ce n'est déjà pas si facile. Or il est hors de doute que de nos jour nombre de compositeurs (*modernisants* ou non) écrivent des œuvre significatives, dignes de rester, et qui ne sont atonales ni sérielle D'autre part, il en existe d'atonales sérielles qui ne donnent, à l'aud tion, pas grand-chose de bon. On a pu s'en convaincre aux deu concerts de l'hiver dernier où des réussites très musicales (notam ment d'Alban Berg et de Dallapiccola) [6] voisinaient avec d'autre pièces bien inférieures... Il y faut toujours ce qui donne la vie au

6. Sans oublier, bien entendu — cela va de soi — certaines œuvres Schœnberg et de son disciple Anto Webern.

œuvres, mais que nous trouvons assez rarement dans celles de ce style : la sensibilité humaine, le caractère des rythmes et des lignes, — enfin le fait (mystérieux) que *cela marche vers un but.*

Mais que reste-t-il du hasardeux postulat nous obligeant à l'atonal? Si l'on veut absolument la liberté de dissonances agressives, pourquoi ne se point tourner aussi vers un polytonal qui peut évoluer, soit vers l'atonal (en raison du grand nombre des parties), soit vers une bitonalité dépouillée, où l'oreille ne perçoive que deux lignes se croisant en souplesse gracieuse?

D'autre part, l'étude de l'histoire musicale nous montre qu'à côté de génies authentiques tels que Purcell ou Monteverdi, à côté des précurseurs de Bach (M.-A. Charpentier, Vivaldi) et de ses contemporains (Rameau, Couperin), il y eut de charmante et durable musique écrite par des maîtres de second ordre (Corrette, Caix d'Herveloix, et tant d'Italiens pleins de grâce); enfin, qu'il n'est pas nécessaire qu'une œuvre digne de rester emploie des moyens inconnus avant elle. Bach lui-même a marché dans la voie de ses devanciers, Mozart aussi. Ce n'étaient pas des révolutionnaires, au sens moderne du mot. En ces temps heureux, on ne se préoccupait pas d'originalité — ni d'être nouveau. On l'était parfois, néanmoins : quand le génie y conduisait. Mais sans le faire exprès. Méditons toujours le sage conseil de Ravel : « Ne craignez point d'imiter; si vous êtes personnel, vous écrirez forcément quelque chose d'autre ». Lui-même, pour *Surgi de la croupe et du bond...* il avait tenté de faire du « du Schœnberg ». Et saviez-vous qu'il écrivit son *Quatuor* en pensant à Borodine ? C'est de nos jours seulement qu'on a vu des débutants (d'ailleurs maladroits apprentis-sorciers) qui, craignant de porter atteinte à leur chère petite personnalité, ne voulaient point connaître le passé, ni se donner la peine d'étudier l'harmonie traditionnelle. Tendance des plus dangereuses et ne menant qu'au plus primaire des *amateurismes.*

Je ne crois pas à l'exclusive souveraineté d'un « style nouveau ». J'aime trop, pour cela, d'être libre, et je déteste trop le dogmatisme. D'ailleurs, nouveau, on ne l'est plus déjà dès qu'on vise à l'être en se conformant à la mode du jour : on n'écrit alors que des œuvres d'épigone. Si l'on a du génie, si l'on est vraiment personnel, c'est alors précisément qu'on n'obéit pas à cette mode. Et je crois fermement à la légitimité, à l'utilité des *vieux moyens* : à cause du nombre infini de combinaisons possibles rien qu'avec des accords parfaits et des notes de passage; à cela si nous ajoutons

le domaine encore peu exploré de la *polyphonie modale*, on voit qu'en dehors du polytonal et de l'atonal il y a de la marge [7].

Au fond, peu importe le vocabulaire. Bien entendu, si c'est pour refaire du Tchaïkovski, pour ressusciter la platitude, le superficiel, le banal des sous-Mendelssohn [8], alors non, mille fois non ! et ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Il faut toujours choisir. Il faut toujours une part d'invention. Mais cette invention se peut manifester avec des accords connus. *Il n'y a pas de vieux moyens...* Toutes les « découvertes » de Schœnberg ne feront pas que cesse jamais de vivre et de nous émouvoir le *Nocturne* du *Shylock* de Fauré.

★

... Gardons-nous du fanatisme. Conservons notre lucidité dans le désarroi de la musique bigarrée d'aujourd'hui, dont la diversité (rien que chez nous) va de Serge Nigg ou d'André Jolivet à Olivier Messiaen, et d'autre part, de Honegger ou de Milhaud à Henri Sauguet : et avec liberté. Cette liberté, chez les uns comme chez les autres, peut engendrer (il le faut) de belle musique. Mais craignez le dogme. Affranchissez-vous de l'orgueil puéril d'avoir acquis la certitude d'une panacée. Qu'un Psichari se soit dit heureux de « savoir ce qu'il faut faire » et d'être étroitement guidé (cf. *l'Appel des armes*), je ne sais si cela convient au militaire. Mais sûrement point à l'artiste. Or, il y a quelque chose de cela chez nos jeunes atonalistes, et c'est en quoi ils sont dans l'erreur, celle d'un dangereux mysticisme.

Mais vive la leçon de l'expérience, vive l'intuition musicale, libre de loi et de coutumes, affranchie de la peur de n'être pas assez moderne, et de celle de l'être trop ! Analysez si cela vous plaît (encore que ce ne soit pas nécessaire), mais *inventez d'abord* votre musique, en vous laissant aller à votre gré — ce qui ne signifiera jamais qu'elle ait le droit de n'être point *construite*.

---

7. Schœnberg, homme de bon sens, profond esprit, et dont la technique est accomplie, a coutume de dire : « Il y a encore pas mal de bonne musique à écrire en do majeur ».

8. Mendelssohn, lui, fut un grand musicien. Il me semble que parfois on l'oublie trop.

★

Conclusion : Nous revendiquons la liberté du naturel contre tout ce qui est *fabriqué* — mais aussi la liberté de la musique dite « savante » contre la musique dite « populaire » et « compréhensible à tous ». Sans doute il est nécessaire de se conformer à l'expression que l'on doit dégager et de garder, quand il le faut, une grande simplicité de style : voir à ce sujet le beau chant de Louis Durey : les *Constructeurs* [9]. Il y a là beaucoup de goût, *sans rien de primaire*; seulement, la sympathie pour le peuple, avec la volonté de lui donner une vivante et belle musique. Mais à côté de ces simplifications volontaires — et réussies — il faut accepter, comprendre, protéger des styles plus complexes, voire plus nouveaux : aussi bien, d'autre part, que d'admettre d'autres musiques où les moyens restent traditionnels.

Souhaitons bonne chance aux atonalistes. Et qu'ils s'inspirent de leur Arnold Schœnberg pour acquérir un jour une technique digne de la sienne. Mais qu'ils se gardent d'un orgueilleux dogmatisme, sachant qu'en dehors de l'atonal il existe toutes sortes de belles et durables musiques.

Charles KŒCHLIN.

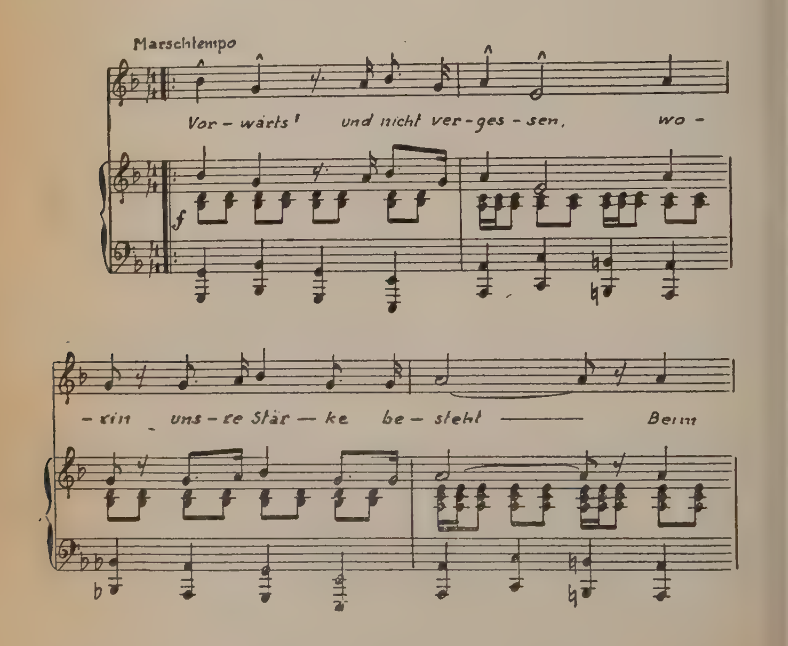
Août 1947.
La Pensée, n° 17, mars-avril 1948, 27-39 (*Extraits*).

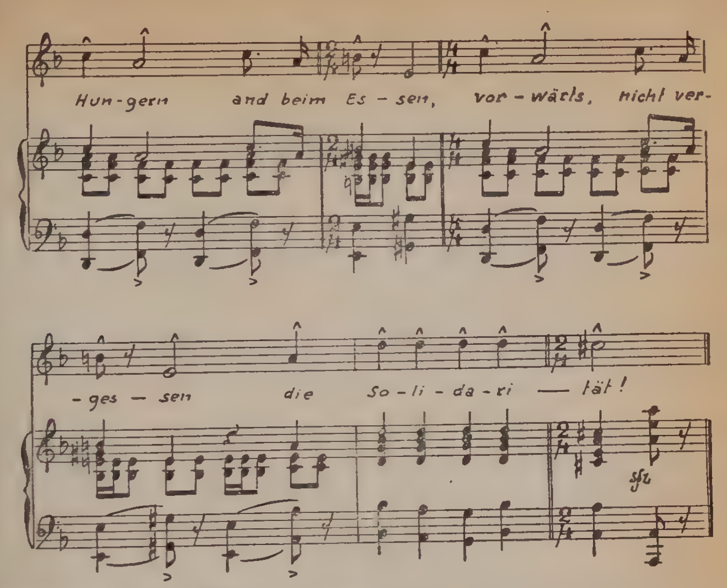
9. Editions Chant du monde.

HANNS EISLER
ET LE « NOUVEAU » DANS LA MUSIQUE

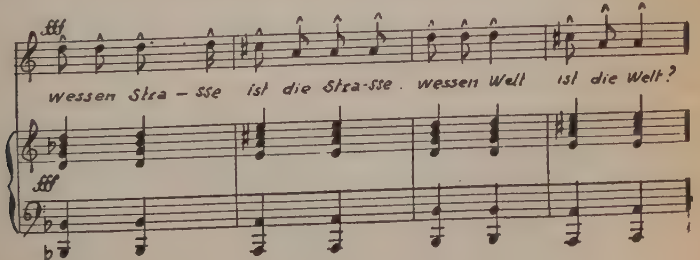
Deux exemples choisis au hasard parmi les innombrables chants d'Eisler vont nous démontrer qu'il est impossible de se servir des méthodes en usage dans l'esthétique et la musicologie bourgeoises pour juger des éléments nouveaux et révolutionnaires de la musique eislérienne.

Eisler écrivit le *Solidaritätslied* (*Chant de la solidarité*) en 1930 sur des paroles de Bertolt Brecht pour le film *Kühle Wampe*. Considérons d'abord cette chanson célèbre du point de vue de l'harmonie. La tonalité générale est ré mineur. Dans les dix mesures qui composent la première partie de la chanson :





cette tonalité est difficile à reconnaître : dans les mesures 5 et 7, elle se manifeste sous forme d'accord de septième, précédé d'un accord parfait de la mineur ; ainsi, dans les mesures 4, 5 et 6, on serait tenter de penser à une tonalité générale de la mineur. C'est seulement dans la dernière mesure de la 1re partie qu'apparaît pour la première fois le la majeur. Le sol mineur qui le précédait (9e mesure) et par quoi débutait l'œuvre, fait figure de sous-dominante et le la mineur de dominante de ré mineur. En un mot, pendant la première partie, la tonalité reste incertaine et c'est seulement en seconde partie que le ré mineur prend sa valeur de tonalité générale. Mais ici encore la dominante majeure est évitée : dans les mesures 3, 6, 9 et 12 apparaissent des quintes simples et l'orchestre attaque à nouveau la dernière mesure en la mineur. La brève coda à quatre mesures



consiste, comme les deux dernières mesures de la première partie, en une demi-fin sur la dominante, correspondant à la question par laquelle se termine le poème. Ainsi apparaît une seule fois (dans les deux dernières mesures de la première partie et dans le début de la seconde partie) la cadence complète IV-V-I, ABC de l'harmonie. La préférence marquée dans le *Solidaritätslied* pour les régions de la sous-dominante et de la dominante mineure est peut-être due à l'influence des chants ouvriers russes, dans lesquels se reflètent les éléments harmoniques de la musique populaire russe. Quoi qu'il en soit, Eisler a créé ici avec des moyens simples en apparence, un fond harmonique extrêmement savant, auquel le morceau doit en bonne partie sa force d'expression.

La ligne mélodique n'est pas moins originale : les quatre premières mesures comportent seulement le chant :



les quatre mesures suivantes utilisent les mêmes notes, transposées d'un ton :



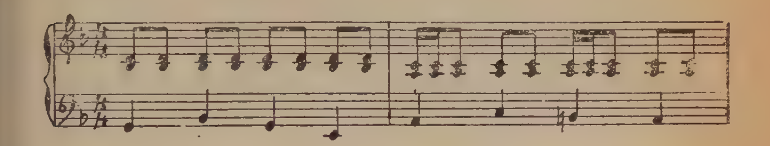
les deux dernières mesures de la première partie comportent pour la première et dernière fois les notes :



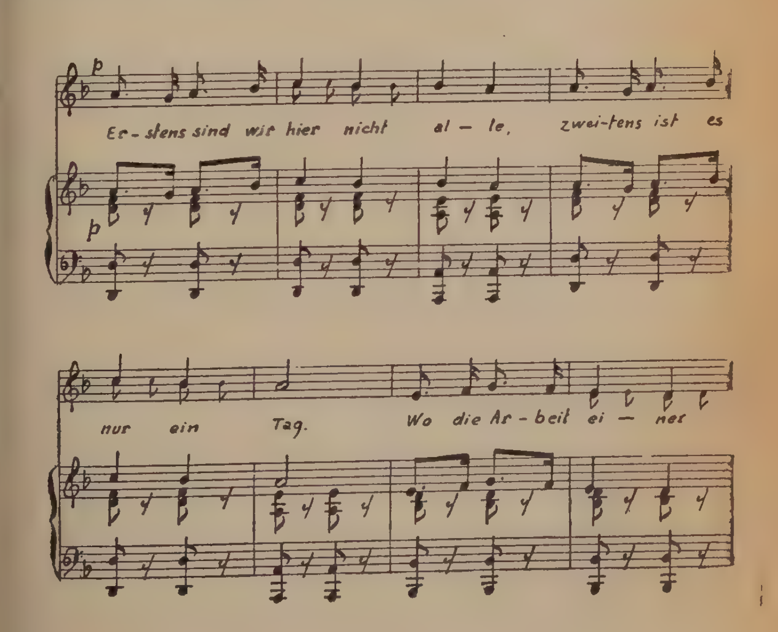
La composition de la partie centrale fait preuve d'une semblable économie de moyens. Le matériau mélodique de la troisième partie est identique à celui de la première. Le résultat en est une mélodie resserrée et poignante, dans laquelle chaque son nouveau a un rôle dramatique.

Le rythme de l'œuvre est dès l'abord déterminé par son caractère de chant de combat. « Rythme de marche », lit-on au-dessus de la première portée. La cadence est donnée par le pas des ouvriers manifestants. En même temps ce rythme est apparenté au jazz. Le coup léger, sec et rebondissant sur chaque noire est maintenu régu-

lièrement. Dans la première partie de l'œuvre, la basse, comme dans certaines formes de jazz, est « allante ». Elle combine les fonctions mélodiques et rythmiques. Dans les parties intermédiaires le mouvement général de croches est interrompu par un mouvement caractéristique de double-croches.



Dans la partie centrale, qui reprend avec de nombreuses répétitions les strophes de la chanson et où la netteté des paroles est le problème essentiel (Brecht a continuellement rajouté de nouvelles strophes au cours des ans), le fond rythmique est réduit à la forme la plus simple possible du rythme de croches tenu régulièrement par la basse et les parties intermédiaires.

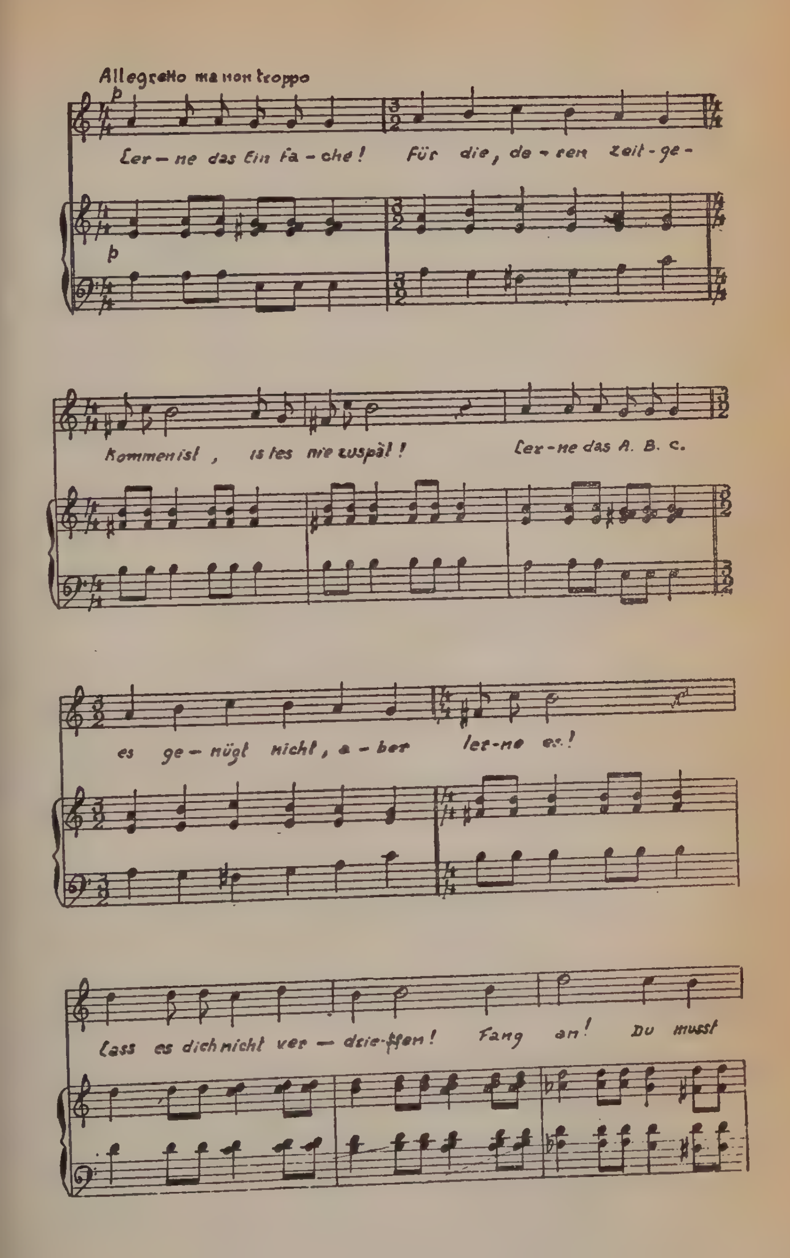


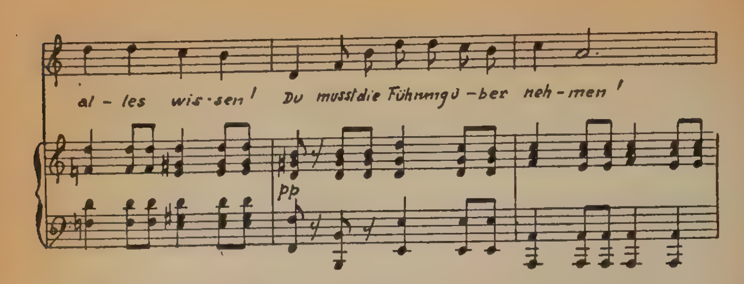


Sans traiter tous les problèmes esthétiques soulevés par ce chant, considérons une autre œuvre, non moins particulière, qu'Eisler écrivit aussi en 1930 pour la *Mère* de Brecht. C'est *Lob des Lernens* (*Eloge de l'étude*).

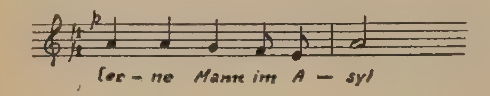
Si différente qu'en soit sa forme, cette pièce est apparentée au *Solidaritätslied* par l'extraordinaire économie de la partie de chant.

Le poème de Brecht a trois strophes construites irrégulièrement avec le quadruple retour du vers *Du must die Führung übernehmen.* L'effet de refrain qui en résulte est souligné par la musique d'Eisler, qui crée quatre strophes d'inégale longueur utilisant le même matériau mélodique, mais enrichi et varié. Le rythme des premiers mots, *Lerne das Einfache,* avec ses variations simples donne le caractère rythmique fondamental du morceau. Celui-ci est soutenu « légèrement », mais de façon décidée et il paraît juste de retrouver là un écho éloigné du rythme de jazz rebondissant. Au point de vue mélodique n'apparaissent dans les sept premières mesures que cinq notes, la, sol, si, do, fa dièse. Les quatre mesures suivantes de *Lass es dich nicht verdriessen* ne comportent qu'une note nouvelle, le ré, ce qui réduit le fond musical de toute la première strophe à six notes. Ensuite vient le refrain (mesures 12 et 13) composé lui aussi de six notes :


Allegretto ma non troppo
p
Ler – ne das Ein fa – che! Für die, de – ren Zeit - ge -
p
kommen ist, ist es nie zu spät! Ler - ne das A. B. C.
es ge – nügt nicht, a – ber ler - ne es!
Lass es dich nicht ver – drie-ssen! Fang an! Du musst



Au point de vue mélodique, parmi les six notes du refrain, deux nouvelles notes font ici leur apparition, le ré et le fa ; elles ne reviennent par la suite que dans le refrain et jamais à l'intérieur des strophes proprement dites. La seconde strophe (*Lerne, Mann im Asyl*) aux huit mesures composées également de six notes seulement, comporte une note nouvelle, le mi, qui ne réapparaît qu'à l'intérieur de ces huit mesures. Grâce à elle, le motif du début acquiert une teinte nouvelle :



La troisième strophe (*Suche die Schule auf*) nécessite pour sa mélodie cinq notes seulement, dont le fa dièse, déjà présent dans la première strophe, mais qui maintenant confère son caractère particulier à la strophe, par la façon dont il est souligné :

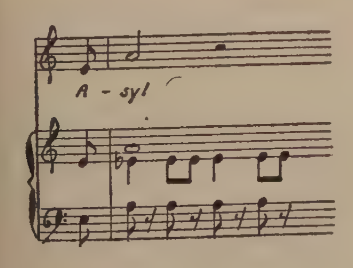


Enfin la dernière strophe comporte dans ses six premières mesures le même matériau mélodique que la troisième strophe. A partir de la mesure 7 seulement, qui prépare le point culminant de tout le morceau, *Prüfe die Rechnung,* apparaît une note absolument nouvelle, le mi de la seconde octave, la note la plus élevée que la partie de chant atteigne. La caractéristique de la partie de chant est de n'avoir que huit notes, dont quatre (les ré, mi, et fa à l'octave et le mi à la seconde octave) n'apparaissent qu'une seule et même fois ensemble, contre six sur huit (et même une fois cinq seulement) à l'intérieur de chacune des différentes parties.

A cette technique « hexaphoniste » (qui n'a rien d'une technique « demi-dodécaphoniste ») correspondent une économie de moyens et une extrême originalité dans la ligne harmonique. La cadence pleine est réservée au refrain (mesures 12 et 13) où elle apparaît intégralement. Il lui arrive aussi d'avoir une forme inhabituelle : la fonction de sous-dominante est assumée par l'accord de septième diminuée appartenant au ton supérieur ; ainsi se produit dans la basse un passage triphonique plein de charme. En outre la position, devant la quinte, de la tonique dans la mesure 13 (effet habituel de jazz), soulignée par le chœur et la clarinette (non reproduits ici) provoque une altération passagère de la tonique. Par ailleurs, la première strophe se contente, au point de vue harmonique, des accords suivants :

— la dominante mineure, qui apparaît sous deux formes (mesures 1 et 2) ;
— l'accord en do majeur, à l'aide duquel est opérée dans la mesure 7 une sorte de demi-fin au ton supérieur (si mineur), comme s'il s'agissait d'une dominante mineure de la dominante mineure ;
— l'accord (incomplet) de septième diminuée : fa dièse, mi, do (mesures 2 et 6), exerçant ici la fonction de sous-dominante en mi mineur ;
— enfin une ligne décroissante musicalement mal définie au-dessous du ré maintenu dans le soprano.

A ces quelques accords Eisler ajoute dans chaque strophe un seul nouvel élément harmonique caractéristique, qui souligne des mots importants. Dans la seconde strophe ces accords (incomplets) de septième tombent sur le mot *Asyl* ou *Gefängnis* :



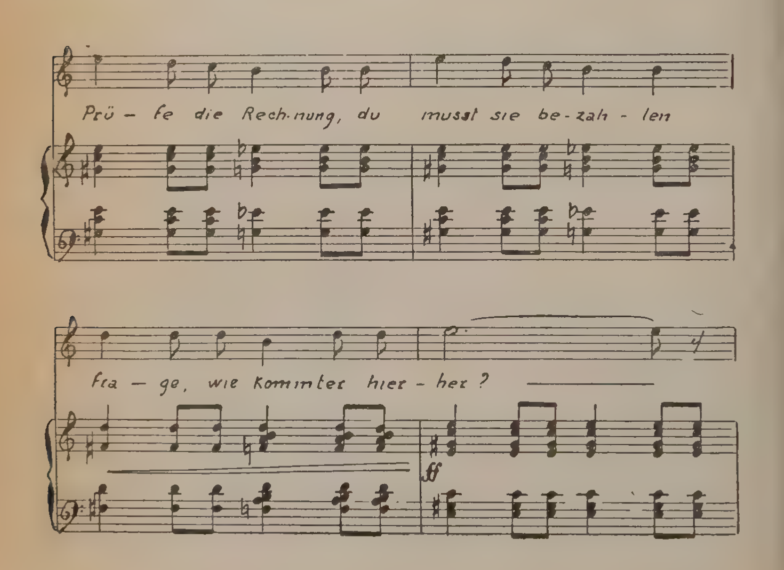


Dans la troisième strophe, appuyant ce fa dièse nouveau de la partie de chant, l'accord « nouveau » de fa dièse mineur tombe sur le mot *Obdachloser*; deux mesures plus tard, le même accord tombe sur le mot *Frierender*, mais cette fois avec la quinte diminuée à la basse.





Enfin, dans la quatrième strophe, préparant le point culminant et dans un enchaînement qui ne doit rien à Puccini, des accords altérés de trois sons tombent sur les mots *Prüfe die Rechnung* et sur la dernière syllabe de la question *Wie kommt er hierher?* :



★

L'esthétique musicale de la bourgeoisie ne voit dans l'histoire de la musique que des stades de développement du « matériau » et, pour elle, le critère du modernisme d'un morceau de musique réside dans le recours plus ou moins grand des méthodes qu'elle juge « modernes »; elle ne peut donc résoudre les problèmes posés par l'art d'Eisler. D'après elle, le style d'Eisler serait pour une bonne part « dépassé », « vieilli », « XIXe siècle ». En se bornant à considérer l'évolution technique de la musique et en adoptant une attitude nihiliste envers la question du contenu, ce genre d'esthétique empêche de voir les innovations réelles de notre siècle dans l'évolution de la musique.

Chacune des « méthodes » et des « techniques » bourgeoises est toujours en rapport avec des aspects précis de la conception bourgeoise du monde et n'a la plupart du temps pour objet que de les défendre. L'apparition de la théorie de Schœnberg est indissociable des idées religieuses et superstitieuses; Hindemith, bien que diamétralement opposé à Schœnberg sur les principes de la composition, a son esthétique fondée sur la même religiosité et la même inactivité sociale; l'esthétique de Stravinsky — c'est ici que le rapport est le plus net — repose sur l'idéologie de l'impérialisme, depuis la haine mortelle du socialisme jusqu'à la conception de l'art comme amusement. On ne peut séparer la musique électronique, la musique concrète et la musique sérielle de la philosophie décadente du désespoir.

Et réciproquement. C'est parmi les compositeurs qui ont fait l'expérience de la première guerre mondiale et de la première révolution socialiste comme adultes, parmi les compositeurs nés vers 1880, ou 1890, que se sont révélés les divers modernismes les plus importants : Bartok, né en 1881, Prokofiev, né en 1891, Hanns Eisler, né en 1898. On ne peut expliquer cette évolution en restant dans le domaine de la « musique pure ». Il faut plutôt comprendre que ces trois compositeurs, quelles que soient leurs différences, sont reliés par une attitude idéologique comparable : la critique de la classe capitaliste dominante et de son idéologie.

Les impressions de jeunesse de Bartok sont la marque de son aversion pour la monarchie austro-hongroise et son oppression des

cultures nationales. C'est ainsi qu'il en vint à haïr la classe dominante, plus tard Hitler, et à aimer les paysans de son pays natal. A partir de là il crée le contenu et les moyens d'expression de sa musique.

Prokofiev étaye son évolution idéologique par son retour dans la patrie socialiste après des années d'exil volontaire, alors qu'il a dépassé la quarantaine. Les expériences que lui permit ce retour en Union soviétique, le firent se détourner du « barbarisme » et du scepticisme de ses œuvres de jeunesse.

Pour Hanns Eisler, les liens avec le monde ouvrier eurent, dès le prime abord, une importance considérable. Il se rendit parfaitement compte qu'il était impossible de se servir des formes musicales existantes pour composer de la musique pour les chorales ouvrières, le théâtre révolutionnaire, les meetings ouvriers, les manifestations antifascistes ; ni en adoptant la théorie et la méthode dodécaphonistes de l'école de Schœnberg, école d'où venait Eisler, ni en adoptant l'attitude de ceux qui croient devoir « s'abaisser » vers le monde ouvrier. Au contraire, Eisler se mit à élaborer un style propre, dont nous avons examiné deux exemples.

Si l'on veut, à partir de ces analyses, tirer des conclusions générales sur le style d'Eisler, il faut d'abord remarquer que l'on peut leur opposer des foules d'autres chants, aux procédés de style entièrement différents. Nous n'avons pas la possibilité d'examiner ici le problème des rapports entre les chants de combat d'Eisler au sens étroit du terme (dont nous avons extrait les deux œuvres ci-dessus) et ses autres chants. Qu'il suffise de dire qu'il n'y a pas de différence de principe entre les deux genres. *L'attitude générale* d'Eisler dans son œuvre vocale « *est révolutionnaire au sens le plus élevé du mot* », dit avec raison Brecht dans la préface du premier volume des Chants et Cantates d'Eisler.

Il est impossible d'analyser la musique d'Eisler (comme tout autre) indépendamment de son contenu. On ne peut juger valablement la musique des chants *Solidaritätslied* et *Lob des Lernens*, sans s'intéresser à l'expression et aux intentions des poésies sur lesquelles la musique fut écrite. Dans cette musique il n'est pas question d'émotions personnelles, quoique celles-ci soient mobilisées au plus haut degré, mais de problèmes universels. Le rôle des mots n'est pas « culinaire » au sens où l'entend Brecht. On ne doit pas, confortablement enfoncé dans son fauteuil, laisser agir la musique voluptueusement en soi, comme on a coutume de faire avec la mu-

sique décadente. Le groupe d'écrivains et de musiciens avec lesquels Eisler travaillait à Berlin avait pris conscience de la nécessité de la lutte des classes et du besoin qu'elle a d'une esthétique prolétarienne, n'acceptant aucune acquisition de l'esthétique bourgeoise sans la soumettre à la critique.

Apparemment il y avait des points communs entre les artistes révolutionnaires et les « radicaux » du modernisme bourgeois. Les deux groupes pensaient que « cela ne pouvait plus continuer comme ça ». Mais ils tiraient de là des conséquences exactement opposées. Quel était le contenu des pièces de musique produites par les musiciens bourgeois des années trente?

Krenek venait dans *Jonny spielt auf* d'en annoncer la morale :

« ... voici qu'arrive le nouveau monde
du bout de l'océan, tout brillant,
hériter de la vieille Europe par la danse. »

Hindemith venait tout de suite après les frivolités de son *Neues vom Tage* de parvenir (dans *Mathis le Peintre*) à la conscience de ce que l'artiste qui prend part à la lutte du peuple pour une vie meilleure commet un lourd péché. Stravinsky plongeait ses auditeurs dans le froid mysticisme de la *Symphonie des Psaumes*. Et Schœnberg s'attachait à prouver avec son *Moïse et Aron*, que « le peuple n'est pas en mesure de concevoir avec « pureté » « l'idée » — l'idée de Dieu s'entend. On pourrait allonger la liste à volonté.

Le *nec plus ultra* de la sagesse bourgeoise est encore aujourd'hui fait de semblables pensées. Vers les années trente, tandis qu'on jouait cette musique, les fascistes se préparaient à s'emparer du pouvoir, l'impérialisme international s'armait pour la seconde guerre mondiale. C'est dans cette conjoncture que Brecht et Eisler cherchèrent à transmettre, par les moyens de l'art, les idées marxistes à ceux « dont le temps était venu ». Il n'est pas superflu de souligner que les idées exprimées dans les chants *Solidaritätslied* et *Lob des Lernens* ont touché des pays entiers, des continents entiers, se sont transformées en forces capables de remuer le monde En un mot, les « radicaux » bourgeois, si révoltés et si *modernes* qu'ils aient voulu paraître, s'accrochaient en vain à des idées qui, en fin de compte, ne visaient qu'à laisser le monde dans le piteux état où il était. Les artistes révolutionnaires, eux, se fixaient avec succès la tâche de le transformer.

A de telles différences spirituelles correspondaient évidemment des différences décisives dans leurs vues esthétiques. Pourtant il

y avait aussi un point commun apparent. Les artistes révolutionnaires comme les « radicaux » pensaient qu'il fallait s'abstenir de certaines possibilités musicales, d'innombrables formules mélodiques, harmoniques, rythmiques, qui, employées pendant des dizaines d'années dans certaines conjonctures, ne pouvaient que produire certains clichés musicaux.

Ainsi partant d'une même *esthétique du refus*, on peut aboutir à des conclusions différentes. Schœnberg, par exemple, qui estimait que les moyens mélodiques et harmoniques employés jusqu'alors étaient devenus inutilisables, mit sur pied une nouvelle « méthode » de composition qui devait remplacer la méthode traditionnelle. De cette manière il s'interdisait, dès l'abord, le contact avec des milliers d'auditeurs en puissance, attitude qui ne contredisait pas mais ne faisait que renforcer son idéologie. Déjà pour le jeune Hanns Eisler il était évident que là n'était pas le véritable moyen de gagner l'attention des travailleurs. Il est d'ailleurs remarquable que là où Eisler se sert de la technique dodécaphoniste il ignore l'esthétique qui s'y rattache; au reste, lorsque, dans les années trente il fut entré en relation étroite avec le mouvement ouvrier, il négligea la technique de composition dodécaphoniste. C'est pourquoi Eisler ne pouvait partager l'idée répandue dans les cercles de musiciens bourgeois, selon laquelle la « tierce », l' « accord de trois », l' « accord de trois altéré », l' « accord de septième diminuée », la « cadence parfaite » ou arpège de l' « accord parfait », etc. étaient périmés. Au contraire, il comprit que ce n'étaient pas tellement ces moyens d'expression qui étaient périmés que les ensembles dans lesquels on les avait utilisés. Par exemple, dans *Lob des Lernens*, les mots *Prüfe die Rechnung* (voir plus haut) sont commentés au point de vue harmonique par un *accord altéré*. Le premier accord altéré cité (sol dièse-do, mi) est identique à la sonorité la bémol-do, utilisée par Richard Wagner dans son *Tristan* pour les mots *O sink hernieder. Nacht der Liebe*, plus précisément pour les syllabes : *nieder*. Bien que l'on soit habitué à lier cette sonorité plutôt à la technique harmonique de Wagner ou de Puccini, il faut reconnaître qu'elle a chez Eisler une fonction et un effet tout différents. Il est visible que tout dépend du contexte. Placée dans les séquences chromatiques de Richard Wagner cette sonorité contribue à l'atmosphère de magie exubérante de *Tristan*; sous la forme de seul accord « nouveau » à l'intérieur de toute une strophe de chant eislérien, en tant que partie d'une technique harmonique et mélo-

dique extrêmement laconique, à l'instrumentation de même style, en liaison avec les paroles concises de Brecht, elle produit l'effet inverse : sévérité et dureté.

Eisler s'attacha donc à réviser l'immense arsenal des techniques musicales offertes au XXe siècle, pour ainsi dire à les redécouvrir, à enlever la rouille et la poussière qui les encrassaient et, pour retrouver la force d'expression cachée dans les moyens musicaux traditionnels, il les plaça dans de nouvelles conditions. Presque toute son œuvre vocale est caractérisée par ce processus de rénovation créatrice. Il y a des chants d'une mélodie et d'une tonalité limpides, apparemment naïves, où l'on prend pour ainsi dire « au mot » la tonalité des phrases parlées, pour en révéler le charme original, comme dans *Aumut sparet nicht noch Mühe* (sur des paroles de Brecht) ; c'est encore le cas de nombreux *chants populaires* (sur des paroles de Johannes R. Becher) ; dans d'autres chants, par exemple dans *Blumengarten* (sur des paroles de Brecht), avant l'alternance répétée majeure-mineure, apparaissent à peine une variation mélodique ou une suite d'harmonies qui, prises en soi, se trouvent dans Schubert ; aux endroits où le contenu des paroles l'exige, Eisler place des accords qui interrompent une ligne harmonique dont les éléments sont traditionnels ; c'est le cas de *Ardens sed virens* ou de l'étrange *Ueber den Selbstmord* (tous deux sur des paroles de Brecht) ; souvent nous nous sentons brusquement arrachés à une tonalité apparemment claire ; souvent la tonalité est maintenue incertaine ou bien totalement abandonnée. Mais ce sont des procédés de création bien différents à la base des techniques de construction en usage dans les « méthodes » nouvelles de composition.

Les deux chants que nous avons analysés, pour originaux qu'ils soient, ne reposent en aucune façon sur une « méthode » nouvelle. Ils sont très différents l'un de l'autre. Au reste, il ne se trouve que peu de pièces dont les procédés de style se ressemblent dans la foule impressionnante de « chants et cantates » des deux premiers recueils. Les trouvailles d'Eisler naissent d'une suite de circonstances complexes, où les facteurs importants sont les paroles, les associations d'idées qu'elles font naître, le public auquel l'œuvre s'adresse, le but des représentations attendues. Ils doivent être médités au moment de choisir les procédés de style. Mais aucune sorte de style ou de technique fixe n'impose de limitation. Au contraire. Si on les place dans un contexte déterminé par le comportement

révolutionnaire, on peut utiliser des procédés de style que l'on a coutume de rencontrer dans des contextes différents.

Le chant de solidarité est conçu comme une marche. Le rythme de marche est donc l'élément capital. Mais il y a marche et marche. Même la marche d'ouvriers manifestant peut être conçu de différentes manières. On peut trouver souvent, dans les arts plastiques comme en musique, les ouvriers représentés sous l'aspect d'une masse compacte défilant en colonnes menaçantes, mains pesantes et pieds pesants. Eisler les voit autrement.

Même dans ses chants de combat les plus énergiques, le *Roter Wedding*, le *Lied der Werktätigen* (1928), une certaine légèreté se mêle à la puissance. En effet, pour Eisler et pour Brecht, la certitude de la victoire jaillit non seulement de la puissance et de la masse des travailleurs, mais aussi de la *supériorité intellectuelle* de leur point de vue. La transposition artistique de cette conception allie l'intrépidité à l'optimisme, à la légèreté, presque à l'élégance. Et c'est d'ici qu'il faut jeter le pont spirituel vers ces éléments rythmiques que le chant de solidarité eislérien emprunte au jazz.

Il faut d'abord souligner qu'il s'agit ici de certains éléments de jazz, tandis que certains autres font totalement défaut, par exemple le « off-beat », cette façon de jouer et de chanter des nègres, consistant à ne pas mettre l'accent sur le bon temps, mais ou bien, dans une mesure à 4/4 à le mettre sur le deuxième et le quatrième, ou bien à le repousser d'une croche. Ces variantes ne sont pas forcément indiquées sur la partition, mais sont le fait de l'inspiration du moment. Tout ceci est étranger au style des chants de combat d'Eisler. En effet, ici, il faut qu'il y ait coordination entre les paroles et le rythme de marche. Ce qu'Eisler a repris, est le rythme du jazz classique, dont un connaisseur averti [1] dit qu'il a suscité « une qualité typique, par ce *drive* que l'on ne peut définir d'une manière scientifique absolue, mais dont on peut dire qu'il est fait d'une élasticité rebondissante liée à une nonchalance inimitable ».

Cette manière de traiter le rythme est servie par l'instrumentation d'Eisler, elle doit être servie aussi par la manière de jouer : extrême précision, légèreté, élasticité. De cette façon naît, en liaison avec tous les autres éléments stylistiques, cette combinaison d'irrésistible et de léger, d'inexorable et d'élastique.

1. Alfons M. Dauer : *Der Jazz, seine Ursprünge und seine Entwicklung*, Eisenach und Kassel, 1958, p. 102.

Un lien non moins compliqué existe entre la déclamation et le rythme fondamental qui entrent parfois en conflit l'un et l'autre. (Ce problème est plus clair dans les *Vier Wiegenlieder für Arbeitermütter* que dans les deux chants analysés plus haut). Il est visible qu'Eisler tient à une déclamation propre et facilement compréhensible. Non moins importante est la régularité du rythme fondamental; si des conflits se manifestent entre les deux (ou entre la mélodie et la déclamation), ils se résoudront aux frais de la déclamation; le texte sera encore compréhensible, mais la mélodie et le rythme fondamental seront les éléments prédominants. C'est un principe brechtien qui transpose ce procédé dans le domaine de la musique. Il écrivit sa *Mère courage* (dont fait partie le chant *Lob des Lernens*)

> ... sans détours, dans une langue sèche,
> alignant proprement les mots.

Mais il ne voulait pas renoncer aux vers : il écrivit à un théâtre ouvrier de New-York la lettre d'où ces lignes sont tirées en vers libres. Il introduit ainsi un élément de stylisation, qui s'introduit entre l'auditeur et la représentation et qui donne un effet de plus grande excitation indirecte. De même la contrainte du rythme imposé aux paroles par la musique, avec les conflits qui en résultent, est un élément qui augmente l'effet d'excitation recherché.

La technique mélodique et harmonique d'Eisler, dont nous avons étudié l'économie particulière, recèle aussi un problème. Etant donné le lien indéniable qui unit la *somptuosité* mélodique et harmonique et *l'effet de griserie* émotionnelle, si l'on songe aux flots d'harmonie que déverse la musique de chambre commerciale pour anesthésier le cerveau, on pourrait être tenté de penser que l'*économie* mélodique et harmonique concerne uniquement la *raison*. Or nous savons, depuis Pavlov, que l'émotion et l'intellect ont les rapports physiologiques les plus intimes et nous savons d'expérience que les essais tentés pour opposer ces deux domaines l'un à l'autre sont presque toujours insatisfaisants du point de vue logique et réactionnaires du point de vue politique. Brecht a exprimé là-dessus quelques belles pensées. (Voir le deuxième numéro spécial de *Sinn und Form* sur Brecht, p. 259.) En voici l'essentiel : « Tous deux, raison et sentiment, ont dégénéré à l'époque du capitalisme finissant et ont abouti à une opposition improductive. L'ascension de la nouvelle classe et de ceux qui combattent avec elle doit faire de l'opposition raison-sentiment une opposition productive : les sentiments nous

poussent à tendre notre raison à l'extrême, et la raison purifie no sentiments ». Tel est le but des chants d'Eisler. C'est en fonctio de ce but qu'il a créé le laconisme de sa manière, de sa mélodie, d son harmonie.

En conclusion, l'esthétique musicale de la bourgeoisie n'a pa vu que les méthodes de composition, les systèmes et les vues esthé tiques du modernisme sont tous sans exception indissociables de intentions réactionnaires. Les musiciens des pays capitalistes son généralement désarmés devant la politique impérialiste, quand bie même ils la condamnent en privé. Ils déplacent les responsabilité en rendant Dieu coupable d'avoir fait du monde une vallée de larme en affirmant que l'angoisse et le désespoir sont le destin inexorabl de l'homme, qu'il nous faut nous replier sur nous-mêmes en fac du néant ou bien que l'attitude de l'homme moderne doit être d jouissance, d'insouciance et de cynisme. Aveugle aux rapports idéo logiques, l'esthétique bourgeoise « n'aperçoit » pas ces choses Les condamner n'est pas non plus son affaire : c'est « de la poli tique ». La « politique » pour elle, c'est ce qu'elle ne comprend pa politiquement, mais sa propre politique, elle l'appelle nécessité divines ou naturelles. Dans ces conditions, la seule évolution pos sible est celle des moyens techniques de la musique. L'emploi plu ou moins développé de ces moyens sera le critère de valeur d'un musicien moderne.

Or il est possible d'établir par une analyse purement techniqu de ses œuvres que Hanns Eisler a écrit une musique tout à fa nouvelle. Si nous reprenons les deux premiers morceaux étudiés et si nous les considérons isolément, nous constatons que les pas sages mélodiques, les accords et les cadences qu'on y trouve ne son certes pas au « niveau de développement » d'un ouvrage à effe comme *Jonny spielt auf*; mais d'autre part, ces deux chants ne res semblent au total, même sur le plan technique, à aucune œuvr antérieure ou postérieure. Si l'on voulait chercher dans la musiqu d'Eisler des accords inédits, on pourrait le faire avec succès. Bie plus : le style d'Eisler avec son immense portée est tout à fait par ticulier, bien qu'il soit difficile, à partir d'analyses purement tech niques, d'expliquer comment il y est parvenu ou ce qui fait son or ginalité. Hanns Eisler s'est dégagé du contenu réactionnaire comm des techniques pseudo-modernes, suivant un même processus à l fois intellectuel et artistique. Elève de Schœnberg, il n'a utilis ni la méthode dodécaphoniste, ni aucune autre « méthode » dans l

ajorité des œuvres qui lui ont valu la popularité. Sans s'éloigner 'un pas de son point de vue révolutionnaire, il embrasse d'un seul oup d'œil et passe au crible les créations de la grande tradi-on bourgeoise et de l'époque présente. Sa liberté artistique, son bsence de préjugés, la maîtrise avec laquelle il a fondu les moyens ylistiques pour produire un effet révolutionnaire, tout cela est nique. N'oublions pas que cette unité faite de tradition expéri-entée d'une manière nouvelle et de nouveauté pure, correspond la loi du développement révolutionnaire. Le *Solidaritätslied* et le *ob des Lernens* d'Eisler, comme la plupart de ses œuvres, font artie des créations les plus originales, les plus personnelles, les lus modernes et les plus importantes de nos jours.

Georg KNEPLER.

« Hanns Eisler und das « Neue » in der Musik ». *Musik und esellschaft,* 1958, 6, 24-32.

Traduit par Maurice GIRAULT.

COMMENT PERÇOIT-ON LA MUSIQUE ?

Les associations d'idées

Il faut avant tout souligner que les associations que fait naît
l'audition de la musique, malgré leur multiplicité, leur diversi
et les différences individuelles entre les auditeurs, sont toujou
déterminées dans une certaine mesure par les propriétés objectiv
des œuvres musicales elles-mêmes.

Leur diversité peut se ramener à trois types fondamentaux :

1) Les associations qui s'opèrent entre les *structures sonore*
c'est-à-dire entre les groupes de sons, et qui nous donnent la po
sibilité de saisir le déroulement sonore comme une *totalité*. Ell
sont absolument nécessaires pour que l'on puisse saisir la conte
ture sonore elle-même et, au sens figuré, sa « logique », c'est-
dire sa structure.

2) Les associations qui rattachent chez l'auditeur les ensembl
musicaux à un contenu extramusical. Elles ont pour effet que
musique que nous entendons est pour nous l'expression de certain
sentiments ou encore l'illustration de certains phénomènes de
réalité matérielle, c'est-à-dire que ce sont les associations qui ra
tachent l'enveloppe sonore de la musique à son contenu *non mu
sical*.

3) Les associations qui, sous l'influence de la musique, éveille
chez l'auditeur une représentation ou des sentiments touchant se
expériences *personnelles* et se rattachant en quelque façon à l'œuvr
musicale entendue.

Les associations des deux premiers types se rapportent à l'œ
vre musicale entendue, tandis que le dernier type va plutôt au de
de l'œuvre elle-même et se rattache à l'auditeur, qu'elle détourn
souvent d'une perception exacte et intégrale de la contexture sonor

Les deux premiers types n'ont aucun caractère arbitraire. Mal-
ré sa différenciation individuelle, l'aperception [1] se développe dans
ne direction sensiblement identique chez différents auditeurs perce-
ant une seule et même œuvre.

Les associations d'idées se développent plus librement, bien
u'elles soient elles aussi déterminées par le cadre de l'œuvre.
Chez les auditeurs les plus différents, les associations engen-
rées par exemple par l'audition de la première phrase de la *Sep-
ième Symphonie* de Chostakovitch seront toujours liées aux repré-
entations qui évoquent l'invasion des hordes fascistes, bien que
haque auditeur mette des représentations concrètes différentes der-
ière cette forme musicale. Les associations qui naissent à l'audi-
ion de la Marche Funèbre de la *Sonate en si bémol mineur* de
Chopin sont homogènes et se développent selon une direction bien
éfinie.

Il en est de même à l'audition des mazurkas de Chopin, du
inale de la *Sixième Symphonie* de Tchaïkovski ou du premier mou-
vement de l'*Appassionata* de Beethoven. En raison de l'intensité
de l'expression émotionnelle contenue dans ces œuvres, les asso-
ciations se développent nécessairement selon une direction plus
ou moins uniforme qui, néanmoins, dans le *cadre du type* (qui est
déterminé par le sentiment exprimé et éveillé dans l'œuvre) peut
être différente selon les individus.

La clarté et la simplicité de l'expression d'une œuvre rétrécissent
le champ des associations qui peuvent être éveillées ; c'est-à-dire que
l'œuvre a une plus grande simplicité d'idée, bien que le commen-
taire associatif puisse différer selon l'auditeur. L'interprétation indi-
viduelle dépend dans une large mesure de l'exécution de l'œuvre
qui, par son caractère, met en valeur certains éléments et laisse
dans l'ombre les autres, ce qui, en dernier ressort, détermine jus-
qu'à un certain point le mode d'aperception par l'auditeur et l'orien-
tation de ses associations. Comme en musique une œuvre est toujours
transmise par une certaine exécution, mais que les exécutions peu-
vent différer dans les détails, il faut admettre que ces différences
d'exécution entraînent un certain degré de différenciation de l'aper-
ception. L'exécution ne peut modifier les caractères fondamentaux de
l'œuvre — comme la mélodie, l'harmonie ou l'instrumentation — ni

---

1. *Aperception* : action de saisir par la conscience, comportant la
perception et un élément de réflexion (*N.d.T.*).

sa structure architectonique; néanmoins, elle peut provoquer la mo-
dification d'éléments tels que le dynamisme, le rythme, l'agogique[2]
l'articulation, ce qui change dans une certaine mesure le contenu d
l'œuvre. Des manières d'exécution différentes peuvent renforcer un
direction (par exemple le lyrisme), en réduire une autre (par exemp
l'héroïsme), ce qui prouve l'importance du facteur exécution e
musique (comme au théâtre ou pour la danse); néanmoins, elles n
peuvent pas modifier *totalement* le caractère et la signification d
l'œuvre.

Une limitation plus grande encore du champ des association
s'opérera si un titre ou un motif sont indiqués en tête de l'œuvr
ou encore si le contenu est analysé (dans le cas d'une œuvre à pro-
gramme). Ce sont alors des commentaires conceptuels qui concré-
tisent le contenu sous forme verbale; dans une œuvre à programm
le déroulement des idées lui-même est concrétisé. Une limitatio
plus poussée encore de la liberté des associations et en même temp
de leur concrétisation apparaît là où la musique est accompagnée d
façon logique par le verbe poétique (par exemple dans des œuvre
de musique vocale) ou encore par le verbe et le jeu scénique (comm
dans l'opéra et ses formes dérivées).

A l'audition d'une œuvre musicale peuvent surgir différen
groupes d'associations qui ont des fondements différents. Ils se déve-
loppent non seulement sur la base de structures sonores pures, ma
aussi sur la base de facteurs extramusicaux qui jouent ici leur rôl
C'est pourquoi le rôle des associations diffère quelque peu selo
les genres musicaux. Cependant elles jouent un rôle extrêmemen
important pour l'expérience totale donnée par une œuvre.

C'est ce que constate le théoricien soviétique Iaroustovski [3]
« Il est bien connu que chaque forme d'art agit sur la conscienc
humaine par ses moyens spécifiques. C'est ainsi que la forme musi-
cale agit avant tout sur la sphère qui se rattache à l'ouïe, les œuvre
des arts plastiques sur l'image visuelle et ainsi de suite. La grand
force de l'art réaliste repose cependant sur le fait que ses forme
mettent en œuvre le riche mécanisme des phénomènes psychique
qui ont une action médiate et particulièrement les liaisons associa

2. *Agogique* : il s'agit de nuances s'exprimant par des modificatio
du rythme (*N.d.T.*).

3. B. Iaroustovski : « Sur la forme musicale ». Edition allemande
Sowjetwissenschaft, Kunst und Literatur, 1954, 1, p. 21.

ves. A partir des différents éléments présents dans la conscience u sujet se forme un tout et il en résulte une représentation globale multiple du phénomène donné ».

Cette observation dans le cadre d'un exposé sur la « forme mu-cale », c'est-à-dire sur le facteur intermédiaire entre la percep-on de la structure sonore elle-même et l'aperception de son contenu t de sa signification prouve que l'esthétique soviétique reconnaît oute l'importance de l'association comme facteur complétant la erception directe par des éléments indirects et toute l'importance ui revient à ce facteur dans la compréhension du contenu des œu-res musicales.

Un autre musicologue soviétique, Kremliov, souligne plus for-ement encore le rôle des associations [4] : « Par l'intermédiaire des ssociations et par l'intermédiaire du discours, du mot, de la parole... es arts dépassent les limites de leurs propres moyens d'expression t de représentation ». Kremliov essaie d'aller plus loin et d'indiquer a cause de ce phénomène ainsi que de comprendre la source et e mécanisme de l'association en s'appuyant sur la théorie *pavlo-vienne* : « ...L'activité d'un sens exerce plus ou moins une influence sur l'activité des autres sens ». Ce qui signifie : les impressions et représentations auditives en tant que réaction à des excitations acoustiques réelles excitent partiellement d'autres centres cérébraux également et deviennent de ce fait le point de départ d'impressions et de représentations extramusicales engendrées par cette action médiate. Il faut souligner que ces excitations sont très faibles, si bien qu'elles ne peuvent estomper le rôle prépondérant des impres-sions et des représentations qui naissent sur la base d'un type d'ex-citation déterminée. Dans le cas où l'influence d'un type d'excitation (sur un sens) provoque des réactions également fortes de deux sens, c'est-à-dire quand une excitation homogène devient la cause de deux impressions sensibles, nous avons déjà affaire à un phénomène pathologique comme c'est sans aucun doute le cas, par exemple, avec l'audition « colorée » [5] en musique.

Kremliov, qui s'appuie sur la théorie de Pavlov, n'avait certaine-ment pas en vue les phénomènes pathologiques, mais une action d'une excitation homogène sur des centres différents restant dans

4. I. Kremliov : *Frédéric Chopin*, Moscou-Léningrad 1949, et *Problèmes d'esthétique musicale*, Moscou 1953, pp. 10-15.

5. Il s'agit d'un phénomène par lequel, chez certaines personnes, l'au-dition de musique s'accompagne de sensations visuelles, colorées (*N.d.T.*).

les limites de la normale, bien que cette action dépasse le méca-
nisme normal de l'excitation physique et de la réaction psychiq
dans le cadre d'un seul sens.

Kremliov songeait vraisemblablement à la théorie pavlovien
de *l'irradiation* [6] des excitations dans le système nerveux de l'ensem-
ble de l'organisme. Par le système nerveux, l'expérience musi-
cale rayonne sur tout l'organisme en suscitant en lui des états ph
siologiques qui deviennent dans une certaine mesure le point
départ des émotions qui surgissent pendant l'audition de la musiqu
Il est vraisemblable que le mécanisme de l'irradiation est la cau
de ce que nous percevons les émotions éprouvées à l'audition de
musique comme des phénomènes individuels, personnels.

L'organisme humain réagit toujours comme un tout. En tant qu
totalité, il participe entièrement à la réaction qu'entraînent des exc
tations musicales; c'est pourquoi nous ressentons aussi les œuvr
musicales sur l'arrière-fond de toute notre expérience passée et
toute notre personnalité.

Il est possible que ce mode personnel d'expérience musica
subisse aussi l'action des excitations qui parviennent au cerveau
« monde de l'organisme interne » (Pavlov), lequel appartient auss
à la réalité vécue par l'homme, se trouve ainsi, d'une certaine m
nière, reflété et s'exprime dans les œuvres d'art comme part
contenu sentimental. Ce monde intérieur de l'organisme, nous
percevons grâce aux stimulations introceptives [7], sous la form
d'excitations qui proviennent de l'intérieur du corps. Elles parvien
nent à la conscience sous la forme de divers états du sentiment qu
l'on a de soi-même ou encore sous la forme d'humeur. Par exempl
dynamisme et fatigue, gaîté ou tristesse, calme ou énervemen
inquiétude ou équilibre, c'est-à-dire le reflet de l'état de notre org
nisme. Bien entendu, elles se relient très étroitement au reflet d
monde extérieur et forment dans notre conscience un tout indiss
ciable. La musique déclenche, dans notre organisme, même quan
elle exerce une forte action physiologique sur lui, des états différen
qui se reflètent dans la conscience sous la forme d'états d'âme qu
l'auditeur ressent comme ses propres états d'âme. Ces états so
certainement aussi une composante importante du processus de cré

6. *Irradiation :* phénomène par lequel le processus nerveux peut,
partir de la zone excitée, se répandre progressivement à des régions pl
ou moins vastes du cerveau (*N.d.T.*).

7. *Introceptives :* il s'agit des excitations nerveuses ayant pour origi
des phénomènes se passant à l'intérieur de l'organisme (*N.d.T.*).

ion. Ces problèmes exigent une analyse expérimentale exacte. En out cas, cet aspect de l'expérience musicale trouve aussi son expression dans les associations spécifiques de l'auditeur.

Beaucoup de nos réactions associatives à des excitations sonores e fondent sur les expériences de la réalité matérielle dans laquelle es impressions et les représentations des différents sens se relient t s'associent. Elles nous donnent, dans leur *ensemble*, une image omplète d'un phénomène déterminé. Le choix des moyens de la musique, avant tout dans la musique à programme et la musique d'illustration, s'accomplit dans la conscience des créateurs en s'orientant sur les moyens qui garantissent à l'auditeur la plus grande richesse possible d'associations quand il entend des œuvres musicales ou certains de leurs fragments

De quelle sorte sont les fondements et les lois de la naissance de ces associations? Quelles sortes d'actions du mécanisme associatif apparaissent dans les genres musicaux particuliers ? Où réside leur rôle spécifique dans l'aperception musicale en comparaison de l'aperception d'œuvres d'art d'une autre espèce ? L'esthétique ne s'est pas jusqu'à présent attaqué à ces problèmes. Et pourtant, ils se rattachent directement au problème du rôle de la musique dans la connaissance et de son aptitude à donner une connaissance de la réalité.

Les études de Bouzkoï [8] nous ont conduits en partie à ces réflexions. L'auteur défend le point de vue que nous saisissons les éléments qui forment le contenu d'une œuvre musicale par les types de *mouvements*, tels qu'ils apparaissent dans les structures sonores. Les particularités spécifiques des structures sonores ont la tâche de caractériser les phénomènes de la réalité représentés, c'est-à-dire reflétés sur le mode musical, à partir de caractéristiques motrices et spatiales. Cette conception est proche de la théorie que nous avons essayé d'exposer en traitant, dans des travaux antérieurs, le problème du reflet de la réalité par la musique [9]. La caractérisation motrice des phénomènes telle qu'elle est donnée par les structures sonores ne peut s'opérer que si nous la complétons dans notre conscience, en percevant les qualités motrices des structures sonores, par des représentations concrètes des objets qui forment la base

8. Bouzkoï : *La structure de l'œuvre musicale*, Moscou-Léningrad 1948.

9. Voir Z. Lissa : « La musique est-elle un art asémantique? », *Kwartalnik muzyczny*, 1949, XXV (en polonais), « Problèmes du reflet de la réalité en musique » et « La théorie léniniste du reflet en musique », *Ibidem*.

de ce mouvement et du déroulement lui-même. La réalité ne nou donne jamais un mouvement, ni le déroulement lui-même sans s base réelle, sans l'objet mouvant et sans le phénomène, sans u complexe de phénomènes qui sont la base de ce déroulement. Il a toujours *quelque chose* qui se meut, un déroulement s'accompl toujours à l'intérieur de *quelque chose,* ce qui, en dehors des carac téristiques spécifiques du mouvement, implique aussi une séri d'*autres* particularités de nature spatiale, optique, tactile, etc. L concrétisation de l'élément de mouvement qui est donnée par le structures sonores ne peut donc avoir lieu que grâce aux rapport *d'association,* c'est-à-dire sur la base du processus subjectif accom pli dans la conscience de l'auditeur et consistant à compléter les ca ractéristiques du mouvement par d'autres caractéristiques qui resten en relation constante avec les premières. Cette liaison constante es le résultat de notre expérience vécue, le résultat de notre appré hension des phénomènes de la réalité dans leur *totalité,* en rassem blant les données des différents sens.

La succession de nos expériences vécues nous fait saisir les liai sons constantes qui rattachent un type déterminé de mouvements un type déterminé d'objets. Cela nous permet, par le mouvemen même qui a été transmis aux structures sonores, de compléter notr représentation de l'objet par des caractéristiques qui ne peuven nous avoir été révélées par la seule matière sonore et que nous per cevons avec l'aide d'autres sens que l'ouïe. Si donc nous entendon des structures et si nous percevons par elles un certain type d mouvements, nous les complétons par des représentations formée à partir de liaisons associatives, c'est-à-dire d'habitudes de percep tion qui se sont élaborées dans toute notre vie antérieure. Dépendan de ces expériences vécues, les associations peuvent certes se déve lopper chez chaque individu dans des directions quelque peu diffé rentes, mais en principe, elles restent constamment à l'intérieu d'un type donné. Par exemple, nous n'associerons jamais les mo tifs des oiseaux dans le troisième mouvement de la *Symphonie Pas torale* de Beethoven avec les images d'une marche funèbre, mai bien avec des images d'oiseaux. Par contre, la marche de l'*Héroïqu* évoquera des images de marche funèbre et non d'oiseaux. A l'inté rieur de ce cadre, nos représentations fournies par les association peuvent naturellement être très différentes [10].

---

10. Il faut néanmoins souligner que, dans la *Pastorale* de Beethove ces thèmes imagés eux-mêmes ne déterminent absolument pas le conten

La réalisation des représentations que les structures sonores éveillent en nous *directement* se produit de telle sorte que nous y projetons la base objective concrète qui ne nous est donnée que de façon *médiate*. Nous développons les structures auditives perçues directement par d'autres représentations reproduites (tirées de la mémoire) ou produites (tirées de l'imagination), optiques et tactiles, voire même sensorimotrices. Les facteurs d'harmonie, de registres sonores et de coloris (de l'instrumentation) servent de base et de point de départ pour ces associations interprétatives extramusicales.

Ces interprétations s'accomplissent souvent par des chaînes d'associations très compliquées. Il est difficile, par exemple, de définir les éléments réels (oiseaux, ruisseaux, puis orage, etc.) qui se rapportent aux *Steppes de l'Asie centrale* de Borodine de la même façon que nous le faisons pour la *Pastorale* de Beethoven. Comment, par exemple, les accents soutenus des violons dans la troisième et la quatrième octave avec un pizzicato atténué d'autres instruments (alto, violoncelle et contrebasse) dans les registres inférieurs deviennent-ils un moyen d'illustrer musicalement l'immensité de la steppe déserte et morte ? Nous avons là ce phénomène surprenant : ces sons servent à rendre le grand *calme* et le *silence* de cette immensité désertique et c'est ce calme qui évoque l'image du désert. Gœthe a déjà signalé que le silence *peut* être rendu à l'aide des moyens sonores [11]. On peut d'ailleurs citer de très nombreux exemples où le calme est rendu à l'aide de moyens musicaux. Les accords d'accompagnement dans le *Doppelgänger* de Schubert doivent remplir la même fonction s'il est vrai qu'ils accompagnent les paroles de Heine :

La nuit est silencieuse, les rues reposent...

Liadov, dans son *Lac enchanté,* rend la même impression par les registres élevés et le pianissimo des violons. Si les moyens sonores sont utilisés judicieusement, ils peuvent souvent représenter certains caractères d'ordre visuel : l'immensité, le désert, l'im-

---

de cette œuvre. Ce n'est pas l'imitation des voix de la nature qui joue le premier rôle, mais c'est le sentiment éveillé par la nature. Le compositeur lui-même a indiqué cela en plaçant cette indication au début de son œuvre : « Plutôt expression d'une impression que peinture musicale ». Ce ne sont pas des détails imagés ni des épisodes, mais la totalité du déroulement d'une œuvre, son développement et son origine qui donnent au contenu et au caractère émotionnel de cette œuvre sa valeur expressive.

11. Voir H.J. Moser : *Gœthe et la musique*, Lettre de Gœthe à Adalbert Schœpke, Leipzig 1959, p. 72.

mobilité, etc. Dans ce cas, le mécanisme d'association agit de faço beaucoup plus complexe que dans les exemples décrits plus haut. Le chaînes d'associations peuvent et doivent être très compliquées e les interprétations qui en découlent sont très étendues. Tout dépen de la mesure dans laquelle l'auditeur connaît le secteur corres pondant de la réalité. Cela peut même aller jusqu'à la détermina tion de traits psychiques, par exemple la « subtilité » de Francesc da Rimini (dans le poème musical de Tchaïkovski), le « diabolique de Méphisto (dans le troisième mouvement de la *Faust-Symphoni* de Liszt) ou l' « inhumanité » des hordes fascistes qui a été rendu par Chostakovitch avec une force de suggestion extraordinaire dan le premier mouvement de la *Septième Symphonie*. Le grondemen mécanique des tambours sur le fond duquel se détache toujours plu fortement le sifflement mort et strident du piccolo : tels sont les élé ments sonores qui, avec une mélodie mécanique, raide — si l'o peut dire — expriment le caractère du phénomène qui définit l contenu de ce mouvement de la Symphonie. Le coloris sonore doi aider les auditeurs à ajouter par association les autres éléments — moraux y compris — de l'objet représenté.

De même que dans les exemples précédents, les chaînes d'asso ciations sur lesquelles repose ce type de commentaire associati sont très complexes. Par l'utilisation de moyens musicaux très dé terminés, les compositeurs cherchent en tout cas à susciter ce com mentaire associatif dans l'imagination de l'auditeur. Ils compten pour cela sur certains points d'attache qui permettent à l'auditeu de relier des structures sonores déterminées, données dans la per ception, à des images non musicales qui, elles, *ne sont pas* donnée dans la perception; ces associations doivent s'opérer dans la cons cience des auditeurs et avoir pour base quelque chose de général ayant donc une existence objective. Autrement, on ne comprendrai absolument pas que les compositeurs utilisent certains moyens musi caux plus ou moins semblables pour exprimer des contenus sem blables. Le compositeur, même sans en être toujours pleinemen conscient, admet que l'auditeur commentera les moyens employé de la même façon que celui qui les emploie lui-même, c'est-à-dir qu'il leur associera des contenus extramusicaux semblables à ceu qui leur étaient associés dans la conscience du compositeur. D point de vue génétique, cela se produit naturellement dans le sen inverse. Dans la conscience du compositeur, c'est d'abord un phé nomène réel qui est donné. Ensuite seulement s'élabore la form

spécifique de son reflet dans la structure sonore. Dans la conscience de l'auditeur se réalise d'abord, de façon perceptive, la structure sonore ; ensuite seulement se réalise, sur la base de cette structure, par delà l'interprétation assciative, le contenu de l'œuvre musicale.

Ces activités associatives de l'auditeur ont une *orientation typique* dans chaque milieu déterminé et se fondent sur ses expériences personnelles qui sont proches des expériences des compositeurs de ce même milieu historiquement déterminé. Le fait que cette orientation des associations est différente quand les conditions de milieu diffèrent (elles sont déterminées par les conditions variables de l'existence) a pour conséquence que la musique d'un milieu déterminé est plus facilement compréhensible aux auditeurs du même milieu qu'aux auditeurs d'un milieu très éloigné.

Ces orientations associatives appartiennent en un certain sens aux *traditions* d'un milieu déterminé, à la conscience sociale d'un peuple déterminé. En effet, la tradition dans le domaine artistique ne comporte pas seulement les œuvres d'art, avec leurs particularités de fond et de forme déterminés, mais aussi *le rapport* particulier de ces œuvres à celui qui les reçoit. Ce rapport englobe aussi la pénétration des œuvres d'art par des associations bien déterminées, leur insertion dans des conditions de vie bien déterminées, de même que la façon spécifique de réagir à ces œuvres sur le plan de l'*émotion*. Il en résulte que la façon de percevoir est une composante de la tradition au même titre que le mode de création, qu'elle engendre jusqu'à un certain point. Ces deux éléments se conditionnent réciproquement. Le caractère spécifique de l'aperception des différents milieux nationaux ou ethniques est la cause de la non-compréhension de certains phénomènes musicaux ; cette incompréhension vient de ce que ces phénomènes sont commentés par des représentants de milieux éloignés au moyen d'associations fausses. Les *mazurkas* de Chopin éveillent chez chaque Polonais des associations de mouvements chorégraphiques bien déterminées, rattachées à la vie rurale polonaise, au paysage, à des gens et même à leurs costumes. Les mêmes associations ne peuvent être évoquées chez les habitants du Brésil ou de la Chine, parce que leurs expériences et leurs traditions ne contiennent pas d'élément qui s'associe dans leur imagination à ce genre de danse populaire, de même que leur musique ne peut éveiller dans la conscience de l'auditeur polonais les associations typiques qui sont absolument nécessaires

pour une juste interprétation de la musique chinoise ou brésilienne, et qui ont leur source dans la totalité des conditions de vie du pays donné.

Nous touchons ainsi de ce point de vue le difficile problème du *style national* en musique. Les critères de ce style, tel le recours au folklore de la nation, à ses traditions musicales, aux contenus qui lui sont familiers, seraient justement fondés sur les associations les plus générales qui se relient dans la conscience du compositeur à son activité créatrice et qui, par conséquent, rattachent plus étroitement cette activité au milieu donné qu'aux autres milieux nationaux [12]. Ce que nous appelons conscience nationale — et qui agit sans aucun doute sur le caractère des œuvres musicales — consiste ainsi en un ensemble spécifique d'associations, de nature musicale et non musicale, qui déterminent le caractère du processus de création musicale et le caractère de l'aperception dans un milieu donné. Bien que les composantes du processus de création évoluent historiquement et d'un point de vue de classe, ces associations s'imposent à travers les générations et les siècles et forment un élément d'une certaine stabilité, qui confère au processus d'évolution de la musique son caractère *national*. Cet élément agit, malgré les différences historiques de style dans l'œuvre de Chopin et Szymanovski, de Glinka et de Moussorgski, de Couperin et de Debussy.

On pourrait conclure de là que, dans la mesure où une œuvre musicale est rattachée à la conscience nationale, aux traditions et aux coutumes d'un milieu déterminé, elle suppose aussi un type bien déterminé d'associations. Si ces dernières sont absentes, l'œuvre peut, dans une certaine mesure, être déformée dans la conscience du sujet. Si la force de l'expression artistique d'une œuvre est assez grande pour que les représentations de l'auditeur appartenant à un autre milieu en soient *enrichies*, pour que les associations spécifiques d'un milieu déterminé soient éveillées et que la conscience des différents centres nationaux soit enrichie, nous avons alors affaire à l'une de ces créations artistiques qui introduit dans le trésor des conquêtes générales de la culture humaine son accent national propre, ainsi que ses valeurs particulières et nouvelles. C'est aussi en ce sens qu'il faut comprendre l'exigence d'un caractère national de l'art formulée par l'esthétique marxiste mo-

12. Le problème du style national en musique et ses critères sont examinés en détail dans mon ouvrage *La nature du style national chez Chopin*, Annuaire Chopin 1956, tome I, Varsovie.

derne, car c'est seulement ainsi qu'une audience peut être trouvée sur le plan international. Des œuvres possédant un caractère national bien marqué contraignent l'auditeur de milieux différents à former de nouvelles chaînes d'associations et enrichissent ainsi son intelligence esthétique, donc sa conscience sociale. C'est là une preuve de ce que les associations dans l'aperception de la musique ne sont pas quelque chose de totalement arbitraire, mais sont soumises à des lois sociales spécifiques.

Le rôle des habitudes auditives dans la perception musicale

Les *associations* d'idées qui se produisent à la perception d'œuvres musicales doivent reposer sur des associations spécifiques de structures *sonores*; c'est ce que nous allons maintenant examiner.

Dans la musique, le processus d'association s'accomplit dans diverses directions; il est soumis à l'action conjuguée de nombreuses composantes. A côté des associations qui font comprendre une œuvre musicale du point de vue de son contenu, l'audition repose *nécessairement* sur des associations purement sonores, c'est-à-dire sur des habitudes auditives [13] qui s'appuient sur des normes historiques déterminées. Cela signifie que, des principes généralement admis à une époque pour la structure sonore, il découle des successions de sons tout à fait définies qui, utilisées de façon particulière par les différents compositeurs, écoles et styles, deviennent des *normes de construction* fondamentales dans les différentes formes de musique. Il se produit chez l'auditeur une liaison associative entre les différentes formules sonores, c'est-à-dire que l'apparition d'accords ou de successions de sons déterminés provoque l'attente d'autres accords et successions de sons déterminés.

Notre ouïe musicale repose par exemple sur la centralisation tonale du système majeur-mineur, sur la centralisation fonctionnelle, et elle présuppose la connaissance d'une liaison harmonique, de structures métriques et rythmiques bien déterminées, ou bien encore

---

13. La formation et l'importance des habitudes auditives pour la perception de la musique sont examinées plus en détail dans mon ouvrage *Comment entend-on la musique?*, Varsovie 1918, Institut Central de Culture (en collaboration avec le Professeur St. Szuman).

d'un mode d'exécution bien déterminé. Cette connaissance n'est autre que ces séries d'associations auditives pour lesquelles la théorie pavlovienne dispose d'un terme approprié : il s'agit de *stéréotypes dynamiques* [14] spécifiquement musicaux. La forme la plus typique de stéréotypes dynamiques indiquée par les recherches expérimentales est la suivante : un certain nombre d'excitations se produisent toujours dans le même ordre et à des intervalles égaux ; si l'une de ces excitations vient à manquer, ou si une autre lui est substituée, le sujet réagit à ce moment comme si rien n'avait été modifié. Un dérangement plus poussé de ce stéréotype entraîne une désorientation, un sentiment de confusion et une réaction de mécontentement, voire de résistance.

Que sont donc les habitudes de normes sonores historiques bien définies sinon des stéréotypes dynamiques? Qu'est-ce que la résistance aux innovations techniques en musique — phénomène connu depuis des siècles —, sinon une résistance à la destruction de ces stéréotypes? D'un autre côté, la sensation de plaisir que nous éprouvons à l'audition d'œuvres bien connues ou d'œuvres d'un style familier prend sa source dans la confirmation des stéréotypes déjà élaborés ou dans leur renforcement. Il semble qu'une application plus large de ce concept pourrait nous expliquer beaucoup de problèmes encore incompris concernant la théorie de la perception musicale, celle de l'élaboration de diverses conventions musicales, etc., et cela d'une façon bien meilleure que si l'on s'appuie seulement sur une analyse subjective de l'expérience musicale, même par les plus subtils connaisseurs.

Des œuvres qui ne correspondent pas aux séries habituelles d'associations auditives, c'est-à-dire à des stéréotypes déjà élaborés, nous paraissent chaotiques. Nous ne pouvons ni en embrasser la totalité ni comprendre leurs structures musicales et leur matière sonore. Il en résulte que nous ne comprenons pas non plus le contenu qu'elles expriment. Des œuvres d'art dont les structures sonores correspondent à nos habitudes auditives (c'est-à-dire à des séries d'associations purement sonores) nous sont « compréhensibles » et leur signification peut être saisie par delà les structures sonores. Nous saisissons au mieux la signification et le contenu des œuvres que nous connaissons bien, donc dans lesquelles notre

14. *Stéréotype dynamique* : succession déterminée de réflexes conditionnels correspondant à l'ordre, aux intervalles et aux intensités des *stimuli* (excitations) qui ont servi à la former (*N.d.T.*).

attente auditive, qui repose sur les enchaînements associatifs de structures sonores (c'est-à-dire sur les stéréotypes), est confirmée à chaque phase de l'audition. Il en résulte que les œuvres souvent entendues suscitent en nous une émotion plus intense; en même temps nous éprouvons une certaine difficulté à la première audition d'une œuvre entièrement nouvelle. La connaissance d'une œuvre musicale déjà entendue stimule l'association des structures sonores dans le cadre des voies déjà « parcourues ». Si l'on entend une œuvre musicale à plusieurs reprises on sait d'emblée dans quelle direction elle va se développer.

Nous nous préparons par conséquent, à des phases bien déterminées, à des points culminants ou à des coupures du déroulement et nous nous attendons dans notre représentation personnelle à des contrastes déterminés, à certains effets instrumentaux et harmoniques, c'est-à-dire que nous sommes préparés à une forme musicale d'un type déterminé.

Dans des œuvres que nous entendons pour la première fois, nous nous trouvons dans une situation moins bonne. Nous ne savons pas ce qui doit venir, ni comment va se développer la musique et nous ne pouvons saisir la totalité d'une œuvre musicale qu'en nous aidant des expériences que nous avons acquises à l'audition *d'autres* œuvres musicales du même type. Ici notre activité dans le processus aperceptif doit être renforcée, il nous faut développer en nous des stéréotypes dynamiques totalement nouveaux ou bien modifier profondément les anciens.

D'autre part, si nous entendons une œuvre déjà bien connue et souvent jouée, cette activité devient superflue et l'intérêt de l'auditeur en est soit diminué, soit plus fortement concentré sur l'exécution de l'œuvre que sur l'œuvre elle-même. Dans ce cas, ce n'est plus déjà l'œuvre bien connue qui nous intéresse pour elle-même, mais c'est la façon dont le chef d'orchestre en dirige l'exécution, dont le pianiste la joue, etc. A l'égard d'œuvres qui ne peuvent être insérées dans ses habitudes auditives, l'auditeur peut avoir différents comportements. Dans la mesure où, par exemple, les divergences par rapport à nos associations habituelles ne sont pas trop grandes (comme ce serait le cas pour des œuvres expérimentales), nous pénétrons dans l'œuvre d'art et nous nous habituons à de nouvelles liaisons sonores, nous formons de nouvelles séries associatives. Cela signifie que *nous étendons le cercle de nos habitudes auditives* et que nous élaborons sur la base de l'expérience des stéréotypes dynamiques *nouveaux* dans ce domaine. Pour des œuvres qui s'écar-

tent complètement de nos normes auditives, nous prenons une attitude résolument négative, nous les refusons. Il est difficile dans de tels cas de déterminer les frontières entre une pure et simple expérimentation de la part du créateur et une innovation de forme et de fond qui n'est pas encore comprise par l'auditeur. Seule l'expérience sociale et la perspective historique permettent de tracer une délimitation plus ou moins sûre. La résistance à l'art wagnérien, l'attitude négative de certain milieu vis-à-vis des innovations de Moussorgski et antérieurement des créations de Schubert ou même de Monteverdi chez les auditeurs et même les critiques de l'époque, démontrent l'étendue des habitudes auditives et les difficultés que suscite l'élaboration de nouvelles associations sonores à chaque époque. Seule l'accoutumance longuement acquise aux nouvelles structures développe en nous de *nouvelles* habitudes auditives, c'est-à-dire la possibilité de saisir la continuité et le caractère d'ensemble des œuvres de style nouveau.

La limitation historique de notre perception musicale repose sur le fait que les habitudes auditives, c'est-à-dire les séries associatives d'un auditeur bien préparé, englobent habituellement un domaine stylistique assez étroit (aujourd'hui, par exemple, approximativement, de la Renaissance au postimpressionnisme). Le répertoire actuel des concerts s'étend à un domaine historique encore plus étroit : des classiques aux néoromantiques avec certains écarts, c'est-à-dire des exécutions sporadiques de musique ancienne ou moderne. Sur la base de notre connaissance du répertoire musical des périodes antérieures, on peut constater qu'autrefois le domaine du répertoire musical était sensiblement plus étroit. Au XVIIIe siècle, par exemple, la musique de la Renaissance n'était pas, et de loin, aussi répandue que l'est aujourd'hui la musique de Bach et de Hændel. Nous pouvons en conclure que le domaine des séries associatives des auditeurs contemporains est considérablement plus grand et que la conscience sociale dans le domaine musical se développe progressivement et s'est historiquement élargi. Le fondement de ce fait réside dans les habitudes auditives spécifiques qui deviennent plus riches et qui se différencient selon les genres et au cours de l'histoire.

Voici ce qu'il faut entendre par développement des habitudes auditives selon les genres : tandis que, au XVe siècle par exemple, on entendait, et par conséquent on « comprenait » principalement des formes vocales, l'auditeur moderne est préparé (par un complexe d'habitudes auditives) à entendre la musique instrumentale dans

ses différentes formes (depuis les œuvres pour solistes jusqu'aux œuvres pour orchestre) ainsi que la musique vocale et instrumentale, etc. Cette préparation a sa source dans des séries associatives considérablement plus riches et plus diverses qu'elles ne furent jamais et qui ont été acquises sur la base de la pratique moderne du concert. Elles font de la perception de ces genres musicaux quelque chose de naturel, d'habituel et de la musique des époques différentes quelque chose de compréhensible. L'auditeur actuel dispose ainsi d'un domaine considérablement plus vaste de stéréotypes dynamiques en musique. C'est là-dessus que repose le développement de la conscience sociale de notre époque dans le domaine musical, car cette sorte de stéréotype appartient au domaine de ce que nous appelons la conscience sociale d'une époque déterminée. Autre chose est que ces stéréotypes dynamiques, c'est-à-dire les habitudes auditives ou les associations peuvent présenter d'assez grandes différences chez des auditeurs différents, même dans une seule et même période historique.

L'importance des séries associatives dont nous parlons repose sur le fait qu'elles permettent de saisir des développements sonores dans leur totalité et qu'elles deviennent ainsi une condition absolue pour la perception d'une œuvre musicale. Mais cette perception peut être plus profonde, plus complète ou plus superficielle. Dans l'un comme dans l'autre cas, l'auditeur saisit certaines structures sonores, certains ensembles sonores; mais cela peut procurer des compréhensions différentes d'une œuvre musicale donnée car, dans un cas l'auditeur perçoit *toutes* les composantes de l'œuvre dans leur ensemble tandis que dans l'autre cas il ne perçoit que certains de ces éléments. C'est ainsi, par exemple, que l'auditeur peu éduqué saisit de façon active et globale avant tout l'élément mélodique tandis que les autres éléments ne sont pas perçus de façon aussi consciente et, dans une certaine mesure, seulement à la périphérie de sa conscience, tandis que d'autres échappent complètement à sa conscience (par exemple, le plus souvent, les composantes du développement de la forme de l'architectonique, ne pénètrent pas la conscience de l'auditeur non éduqué, de même que dans beaucoup de cas le facteur d'instrumentation). La perception *complète* de toute l'œuvre et de toutes ses composantes exige une expérience assez grande, avant tout la perception intégrale de tous les éléments et en outre, la compréhension de leur action coordonnée dans le développement de l'œuvre. Seule cette perception complète, qui s'appuie sur la combinaison de nombreux stéréotypes dynamiques, permet

de relier *correctement* les structures sonores du point de vue auditif (« correctement », c'est-à-dire de façon aussi proche que possible de l'expérience vécue par le compositeur) et de réaliser les autres séries associatives qui permettent de parvenir à rapprocher les structures sonores de leur contenu, de leur signification.

Les stéréotypes dynamiques dont nous avons parlé, et qui concernent toutes les composantes de l'œuvre musicale, peuvent s'élaborer chez l'auditeur sur la base de la pratique, de l'audition musicale. Mais comme cette pratique est différente chez les différents auditeurs, notamment dans des sociétés d'un contenu de classe différent, les auditeurs d'une seule et même époque disposent d'un domaine et d'un type d'habitudes auditives très divers; ils ont aussi par conséquent des possibilités tout à fait différentes pour percevoir la musique, ces possibilités peuvent même être supprimées dans un domaine donné. D'où découle également la différenciation des besoins musicaux selon les classes.

Une telle différenciation ne coïncide cependant pas exactement avec la division en classes, mais se produit à l'intérieur même de chaque classe en rapport avec les expériences musicales et aussi les dispositions de l'auditeur donné. Ces dispositions peuvent cependant, dans une certaine mesure, être développées par une éducation appropriée, par les expériences vécues, par l'accoutumance de l'oreille, c'est-à-dire essentiellement dans l'élaboration de nombreux stéréotypes dynamiques sur le plan de la perception musicale.

Il faut ajouter qu'en dehors de la différenciation des habitudes d'aperception musicale qui résulte des différences stylistiques historiquement conditionnées, ces habitudes, dépendant de la nature des expériences musicales d'un auditeur donné, peuvent différer selon les types de facture (par exemple de facture orchestrale, chorale, homophone, ou polyphone). L'auditeur éduqué est apte à saisir intégralement tous les processus musicaux, il possède un vaste éventail de stéréotypes dynamiques déjà formés. La diffusion de la musique dans les pays aujourd'hui progressistes vise justement à réaliser l'élaboration d'un tel domaine d'habitudes dans *toute* la société. C'est seulement sur cette voie que toutes les classes de la société pourront avoir accès à toutes les conquêtes de la culture musicale. La limitation des possibilités de perception en fonction de l'appartenance de classe reposait dans la musique sur le fait que les classes qui dans les conditions de l'exploitation, n'avaient aucune possibilité d'entendre beaucoup de musique, notamment de musique de concert

n'avaient pas non plus la possibilité de développer en elles les stéréotypes dynamiques nécessaires à l'assimilation des œuvres musicales. La musique professionnelle compliquée ne pouvait pas être saisie à l'aide des stéréotypes dynamiques qui s'étaient élaborés sur la base des expériences purement mélodiques données par le chant populaire. Rattraper ce retard est la tâche de notre génération.

Afin de prévenir tout malentendu, il convient de souligner que nous ne pensons absolument pas que ces chaînes d'associations reposent sur quelque chose d'inné, qui serait donné *a priori* dans la conscience des auditeurs. Au contraire. En soulignant qu'elles *se modifient historiquement,* qu'elles dépendent du milieu, nous voulons remarquer qu'elles se forment de façon continue dans la conscience des auditeurs et dépendent de leur pratique auditive. C'est précisément cette pratique qui est conditionnée par l'histoire et par le milieu et qui est même différenciée d'un point de vue de classe. Les habitudes auditives de l'auditeur appartenant à une réalité historique et sociale concrète bien déterminée correspondent à ses expériences dans ce domaine. Les normes du style musical, les genres et les formes, les principes de la forme sonore ainsi que les fonctions sociales que la musique remplit dans le milieu concret, et donc les formes dominantes d'utilisation de la musique, déterminent, modèlent les habitudes auditives des auditeurs de musique dans une phase historique concrète donnée. Les habitudes auditives sont donc conditionnées historiquement et socialement. Elles sont, dans le domaine de l'expérience musicale, un élément de la conscience sociale des auditeurs d'une période historique et d'un milieu national déterminés.

C'est pourquoi les habitudes auditives sont également différenciées *selon les classes* dans la société divisée en classes. La pratique musicale des différentes classes sociales n'est-elle pas différente ? La pratique à elle seule constitue la base de l'élaboration d'habitudes auditives. Les chaînes d'association sont un résultat de l'éducation; elles sont donc quelque chose qui a été *acquis* dans la pratique sociale. Elles peuvent être modifiées sous l'effet d'une modification de la pratique. Il est vraisemblable que Marx pensait à cela quand il disait que « le sens musical de l'homme n'est éveillé que par la musique » [15], ou que « l'œuvre d'art — et pareil-

15. K. Marx-F. Engels : *Sur la littérature et l'art.* Editions Sociales, Paris 1954, p. 171.

lement tout autre produit — crée un public sensible à l'art et capable de jouir de la beauté. La production ne produit donc pas seulement un objet pour le sujet, mais un sujet pour l'objet » [16].

En d'autres termes : l'homme crée et développe l'art, mais l'art lui-même crée dans l'homme aussi bien le besoin esthétique que les possibilités spécifiques de percevoir l'art. Ces possibilités se modifient historiquement en rapport avec la transformation de l'art; mais celui-ci se modifie lui-même en tant qu'expression d'une conscience sociale modifiée, déterminée par des conditions de vie modifiées. Ainsi, ce que nous définissons comme la « faculté esthétique » est historiquement variable. A l'intérieur de cette faculté esthétique, la composante que nous examinons maintenant, à savoir l'association, est aussi modifiable.

Dans la suite du développement de la pensée citée de Marx, nous rencontrons encore la formulation suivante : « ... la plus belle musique n'a *aucun* sens pour l'oreille non musicale, n'est pas un objet, parce que mon objet ne peut être que la manifestation d'une des forces de mon être; la force de mon être est une disposition subjective pour soi, parce que le sens d'un objet pour moi n'a de sens que pour un sens correspondant et va tout juste aussi loin que *mon* sens; c'est pour cela que les *sens* de l'homme social sont *différents* de ceux de l'homme ne vivant pas en société; c'est seulement par le déploiement objectif de la richesse de l'être humain que la richesse des sens *humains* subjectifs, qu'une oreille musicale, un œil sensible à la beauté des formes, qu'en un mot les *sens capables* de jouissances humaines deviennent des sens qui se manifestent comme des forces de l'être *humain*... » [17].

Cette citation assez compliquée dans sa formulation indique nettement deux éléments :

a) que l'expérience artistique dépend toujours de la *sensibilité* à l'art et

b) que cette sensibilité s'élabore chez l'homme social dans un long processus historique de développement sur la base de l'expérience artistique.

Les deux éléments se conditionnent réciproquement. La sensibilité aux œuvres d'art est un résultat du développement de l'homme social; de plus, elle dépend des aptitudes individuelles qui peuvent être *différentes* chez différentes personnes appartenant à un seul

16. *Ibidem*, p. 182.
17. *Ibidem*, p. 171.

et même milieu social et national. Néanmoins nul ne peut nier l'existence de gens possédant un degré différent de musicalité, qui peut certes se perfectionner, mais, même si nous supposons les conditions psycho-physiologiques les plus élevées, peut être très divers. S'il en allait autrement, tous les hommes pourraient être compositeurs, peintres, écrivains, etc., mais la réalité montre qu'il n'en est rien. Il y a des gens qui possèdent une oreille plus ou moins fine et une mémoire musicale plus ou moins bonne. Ce sont précisément ces éléments — du type des aptitudes qui, combinées avec d'autres, constituent ce que nous appelons la musicalité — qui forment les conditions d'une élaboration plus ou moins difficile d'habitudes auditives, de leur étendue plus ou moins grande, etc. Bien entendu, l'audition fréquente de la musique permet le développement des aptitudes mais néanmoins la familiarité avec la musique est conditionnée dans une certaine mesure par ces aptitudes. C'est une idée de cet ordre que J.W. Gœthe exprimait sous une forme lapidaire et épigrammatique : « Ce qu'on ne comprend pas, on ne le possède pas » [18].

Zofia LISSA.

Ce texte est extrait de l'ouvrage *Esthétique musicale*, Editions Henschel, Berlin 1957 : « Charakter und Typen der Assoziationen beim Aufnehmen der Musik. Inhaltsassoziationen », 247-262 et « Die Rolle der Hörgewohnheiten bei der Musikwahrnehmung », 263-274.

18. Gœthe : *Maximes et Réflexions*. Œuvres complètes, t. 12 (édition Meyer).

NOS AUTEURS

Mikhaïl DROUSKINE, né en 1905, professeur au Conservatoire de Léningrad, est l'auteur de nombreux travaux musicologiques, notamment : *Problèmes de la dramaturgie musicale de l'opéra* (Léningrad 1952), *Histoire de la musique à l'étranger au XIXe siècle* (Moscou 1954), *Richard Wagner* (Moscou 1958), *Johannes Brahms* (Léningrad 1959).

Ernst Herrmann MEYER, né en 1905, musicologue et, depuis 1948, professeur titulaire de sociologie de la musique à l'Université Humboldt de Berlin. Deux fois lauréat du Prix national, il est notamment l'auteur de *la Musique de chambre anglaise* (Londres 1946), *la Musique vue dans son temps* (Berlin 1952) et *Essais sur la musique* (Berlin 1957).

Jean MASSIN, né en 1917, et Brigitte MASSIN, née en 1927, auteurs d'un *Ludwig van Beethoven* (Club français du Livre) et d'un *Wolfgang-Amadeus Mozart*. Jean Massin est en outre l'auteur de travaux sur Jean-Jacques Rousseau et d'une biographie de *Robespierre*.

Harry GOLDSCHMIDT, né en 1910 à Bâle, fut successivement chef d'orchestre, critique et musicologue. Ancien directeur musical de la radio de Berlin-Est, il enseigne l'histoire de la musique d'une part à l'Ecole supérieure de musique de Berlin et, d'autre part, en République populaire de Chine. Auteur en particulier de : *Franz Schubert* et les *Neuf Symphonies de Beethoven.*

Antonin SYCHRA, né en 1918, professeur à l'Université Charles et à l'Académie des Arts musicaux à Prague, est l'auteur d'ouvrages d'esthétique musicale, en particulier : *la Musique et la parole dans la chanson folklorique, Sur la musique de demain, la Fonction de l'opéra contemporain.*

Bence SZABOLCSI, professeur à l'Ecole des Hautes Etudes Musicales Liszt de Budapest, musicologue et historien de la musique, est l'auteur de nombreux ouvrages, notamment : *Dictionnaire de la musique hongroise* (2 vol., 1935), *Histoire de la musique* (1940), *Histoire de la mélodie* (Budapest 1950), *L'artiste et son public* (1957).

Louis DUREY, né en 1888, compositeur, membre du célèbre « Groupe des Six » au lendemain de la première guerre mondiale. Il est actuellement Président de la Fédération Musicale Populaire. Son œuvre comporte notamment des mélodies, des chœurs, des cantates, etc.

Dmitri CHOSTAKOVITCH, né en 1906, compositeur, Prix Lénine, auteur de 11 symphonies, 6 quatuors, 2 concertos pour piano, de l'oratorio *le Chant des forêts,* du cycle vocal *Pages de poésie populaire juive,* etc. ; il a été jusqu'en 1948 professeur de composition aux Conservatoires de Léningrad, puis de Moscou. Il est député au Soviet suprême de la R.S.F.S.R.

Aram KHATCHATOURIAN, né en 1903, compositeur, Prix Lénine, auteur de 2 symphonies, de concertos pour piano, violon et violoncelle, des ballets *Gayané* et *Spartacus,* etc., enseigne la composition au Conservatoire de Moscou. Il est député au Soviet suprême de l'U.R.S.S.

Dmitri KABALEVSKI, né en 1905, compositeur, auteur des opéras *Colas Breugnon, la Famille de Tarass, Nikita Verchinine,* de 4 symphonies, 3 concertos pour piano, de concertos pour violon et pour violoncelle; est professeur de composition au Conservatoire de Moscou. Musicologue et critique, il a écrit de nombreuses études sur les problèmes de la musique classique russe et de la musique contemporaine.

Georg KNEPLER, né en 1906 à Vienne, fondateur en 1950 de l'Ecole supérieure de musique de Berlin, est actuellement professeur à l'Université Humboldt de Berlin. Auteur en particulier de : *Histoire musicale du XIXe siècle en France, Angleterre, Allemagne et Autriche.*

Zofia LISSA, née en 1908, enseigne à l'Université de Varsovie, dont elle dirige l'Institut de musicologie; elle est membre-correspondant de l'Académie allemande des Beaux-Arts. Auteur de très nombreux travaux sur la musique, notamment *Nature du comique musical* (Cracovie 1938), *Problèmes de sociologie musicale* (Varsovie 1939), *Problèmes d'esthétique musicale* (t. I, Cracovie 1953), *Sur les lois objectives dans la musique* (Varsovie-Cracovie 1956), elle travaille à une histoire de l'esthétique musicale.

SOMMAIRE

Présentation.
M. DROUSKINE : Jean-Sébastien Bach ....
E.H. MEYER : Hændel et son temps 2
J. et B. MASSIN : Mozart et le « Sturm und Drang » 2
H. GOLDSCHMIDT : La grande musique instrumentale en Europe de 1789 à 1830 4
A. SYCHRA : Leos Janacek 5
B. BARTOK : Recherches folkloriques 7
B. SZALBOLCSI : « Le Mandarin merveilleux » de Bartok. 8
L. DUREY : Vue d'ensemble sur la musique française contemporaine 11
D. CHOSTAKOVITCH : Entretien avec les jeunes compositeurs 11
A. KHATCHATOURIAN : Ce que j'entends par caractère populaire de la musique 13
D. KABALEVSKI : La personnalité créatrice du compositeur. 13
D. KABALEVSKI : Réflexions sur la musique moderne 15
Ch. KŒCHLIN : La musique atonale 16
G. KNEPLER : Hanns Eisler et le « nouveau » dans la musique 17
Z. LISSA : Comment perçoit-on la musique? 19
Nos auteurs 21

Notre couverture : Pâtre à Delphes.
(Photographie Willy Romis.

Le directeur-gérant : Jean ETENDAR
N° 342. — Imprimerie G. Gouin, Villiers-le-Bel (S.-et-O.). — 2e trim. 19

CE qui frappe le plus dans la vie de l'esprit, en ce milieu du XXe siècle, c'est sans aucun doute que plus d'un milliard d'hommes nourrissent leur pensée de la méthode marxiste et que de nombreux Etats ont pris celle-ci pour principe de leur organisation sociale. Le premier but de *Recherches Internationales* est de fournir, sous une forme accessible à un vaste public, des exemples divers de l'apport des chercheurs qui s'inspirent de cette méthode.

Notre second but est de contribuer au développement nécessaire de ces échanges culturels continus et approfondis qui, indispensables au progrès de l'esprit, servent la connaissance réciproque entre les peuples et jouent ainsi un rôle certain dans le maintien de la paix.

Chacun de nos cahiers est consacré à une des sciences de la nature et de l'homme, à un art ou à un grand ensemble de problèmes philosophiques; il est composé de travaux effectués par des chercheurs marxistes des différentes parties du monde. Les textes que nous publions concernent moins la découverte proprement dite ou l'analyse du détail technique que la mise en œuvre de la méthode marxiste matérialiste et dialectique dans une question scientifique ou esthétique donnée.

Aussi éloignés du dogmatisme que de l'indifférence théorique, ces textes ne prétendent pas épuiser, à un moment et dans un secteur donnés, les possibilités de la pensée et de la pratique humaines. Notre conviction est, en effet, que le choc des idées, la critique, la discussion, sont indispensables au développement de la science et de la culture.

En donnant des exemples de l'apport marxiste-léniniste au développement des sciences, de la pensée et de l'art, nous entendons contribuer à l'émulation entre hommes de culture, éveiller des idées, susciter des débats qui, à leur tour, seront des ferments de progrès.

Rédaction-Administration :

LES ÉDITIONS DE LA NOUVELLE CRITIQUE

95-97, boulevard de Sébastopol, Paris (2e)

Vente aux libraires : 24, rue Racine, Paris (6e)